المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

ISSN 1026-3721

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن، وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- تعليمات النشر:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان.** تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور.** مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "   "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس،** تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

محتويات العدد

المجلَّد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

البحوث باللغة العربية

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: (JD ٣)

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature **Deanship of Scientific Research** **Mu'tah Jordan** **Karak- Jordan**

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD ١٠] Per year
- Other Countries: [$٣٠] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD ٢٠] Per year
- Other Countries: [$٤٠] Per year

Students:

- [JD ٥] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date:** / /٢٠٠

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك - الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع: : **التاريخ** : / / ٢٠٠

النَّصّ وَالخِلاَفَة (دِرَاسَة فِي مَوْقــفِ الأَحْزَابِ الإِسْلاَمِيَّةِ مِنَ النَّصّ فِي العَصْرِ الأُمَوِيّ)

د. رائد عكاشة *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٧/١٢ تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٤/٣

ملخّص

إنَّ الهَدَفَ مِنْ هَذِهِ الدِّرَاسَة هُوَ قِرَاءَةُ الفِكْرِ السِّيَاسِيِّ لِلفِرَق وَالأَحْزَاب السِّيَاسيّة فِي العَصْرِ الأُمَوِيّ قِراءةً تَحليليةً بـالنَّظَر إِلَى مَرْجعيّتها الفِكْرِيَّة، خَاصَّةً تِلكَ المَرْجعِيَّة التي جَعَلت النَّصّ المُقَدَّسَ بشِقَّيْهِ القُرآنيّ وَالنَّبَوِيّ، عِمادَها وَمصدرَ تَـشَكُّلِها السِّياسي وَمَوئِلَها الآمِنَ الذي تَـشْعُرُ فِيهِ بالأَمْنِ وَالسَّكينة، ومُغذِّياً لذاكِرَتِها الجَمْعِية. إذ تبدو هذه الدِّراسةُ في جُـذُورها وَتَـفَرُّعاتها مُشَرِّحةً لِدَوْرِ العقلِ والنَّصّ والأحداث، في تشكيلِ وُجهات النَّظر المختلفة في هذا العصرِ المليءِ بالأفكَـار السِّياسيّة والدِّينية، والذي يُعَدُّ عَصْرَ التَّـشكُّل (الأيديولوجي) والسِّياسي والثَّـقافي لكثيرٍ مِنَ الأحزابِ والفِرَقِ الإسلامية.

والمنهجُ المتَّبعُ في هذهِ الدِّراسة، قائمٌ على تحليلِ خِطَابات الفِرَق والأحزابِ السِّياسيّة ومواقِـفها ومناظراتها مِـن خِلالِ أشعارِها وخُطَبِها ورسائِلها وأخبارِها. وسَأَقْـتَصِرُ على ثلاثةِ تَياراتٍ كان لها تأثيرٌ جَلِيٌّ في حَرَكة النَّصّ. وهـي: التيارُ الأُمَويّ والشيعيّ والخارجيّ. وهذا التحليلُ أخذ بُعْدين مُهمين: أَولهما ماثـلٌ في البُعْدِ التاريخي، وذلك مـن أجـل الكَشفِ عن عوامل تَـشَكُّلِ هذه الخِطَابات ودلالاتِها المنطوقةِ أو المفهومةِ أو المَسْكُوتِ عنها. وثانيهما البُعْـد المَعْرِفِـي المتعلق ببِنْيةِ النَّصّ، والذي ظهرَ جَلياً في الوَضْعِ والتَّـأْويل. فكان لهذا البعدِ حظٌّ وافرٌ في تَـفْتيتِ الـنَّصّ مـن أجـلِ الكشف عن التِّـقنيةِ المُسْـتَخْدَمةِ في تَشْكِيلِ الأفكارِ وتثبيتِ الرَّأي وَدَحْضِ الآراءِ الأُخرى.

Abstract

The Text and Caliphatehood
(With specific reference to the Text in the Omayyad Reign)

The present research examines the political thinking of the various factions and political parties during the Omayyad Reign. The analytical study was conducted with reference to the ideological frame of reference of those groups, particularly the ones that relied on the Holy Texts (the Quran and the Prophet's Traditions) in both of which they sought a shelter for comfort and a source of political ideology and nourishment for its communal memory.

This piece of research is both in its roots and branches tantamount to an interpretation of the role of the mind, the scripture and events in forging the various points of view in that age, which was replete with so many political and religion ideas, an age that can be called the age of ideological, political and cultural formation of many Islamic parties and faction.

The study's methodology was based on the analysis of discourse of the Islamic factions and parties and their stands and debates manifested in their poetry, speeches, critiques and news. The research is limited, however, to three obvious influential trends: the Ommayad, the Shii and the Khariji one.

Two key dimensions have been observed by the analysis. The first is the diachronic dimension which would detect the factors contributing to the emergence of that discourse and its explicit, implicit or non-spoken connotations. The second is the cognitive dimension which pertained to the text structure, which was deduced by implication, a dimension that has assumed a good deal of discussion in the present study with an aim to break up the text to find out the technique used in idea formation and corroboration and in counterargument raising.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإسراء الخاصة .

كانَ لِلنَّصّ (القُرآني والنَّبَوي) دَوْرٌ كَبيرٌ فِي الأحداثِ السِّياسيّة في العَصْرِ الأُمَويّ، لا سِيّما أنّ هذهِ الأَحداثَ كانتْ قريبةً – نسبيا – من العَهْد النَّبَويِّ وعَهدِ الخلفاء الرَّاشِدين. ولَعَلَّ وُجودَ عَددٍ من الصَّحابة عَمل على استِثمارِ هذا النَّصّ استثماراً كبيراً، مِمّا سَاعد على تَشْكِيل بَعضِ الرُّؤَى وَالآرَاء.

وَقَدْ وَعَى عُلماءُ التَّاريخ والاجتماع العَلاقَة الوثيقةَ بَيْنَ النَّصّ الدِّيني والنَّفْسيةِ الإِنْسانيّة، إذْ تَشْعُرُ هذه النّفسيةُ بِانقيادٍ شِبْهِ تامٍ لهذا النَّصّ مِمّا يَجْعَلُها مَأْخُوذةً بخِطَابه، وَمُتأثرةً بتَعالِيمه، فَتغدُو ضَعِيفةً أمامَهُ، قويةً به. فهذا ابنُ خَلدون يُصور العَلاقة بَيْن العَصَبيّةِ والدِّين، كاشِفًا عَنِ الأهميةِ الكُبرى للتّعاليم الدِّينية فِي الغَلَبةِ والانتِصَار، فهو يقول(١): "وَاعْتَبر ذلكَ في دَوْلةِ لِمْتُونَةَ ودَولةِ المُوَحِّدِين، فقد كانَ بالمغربِ مِن القبائلِ كثيرٌ مِمّن يُقَاوِمُهُم في العَدَدِ والعَصَبيّة، إلا أنّ الاجتماعَ الدِّيني ضَاعفَ قوةَ عَصَبيتِهم بالاستِبصَار والاستِماتَةِ كَما قُلْناه، فَلَمْ يَقِفْ لَهُم شَيء. واعتَبرْ ذلك إذا حَالتْ صِبْغَةُ الدِّين وفَسدَت، كيف يَنْتقضُ الأمرُ ويصيرُ الغَلْب على نِسبةِ العَصَبية وحدَها دون زيادةِ الدِّين، فَتَغْلِبُ الدولةُ مَن كان تحتَ يَدِها من العَصَائبِ المكافئةِ لها أو الزائدةِ القوةِ عليها الذين غَلَبْتَهُم بمُضاعفة الدِّين لِقُوَّتِها، ولو كانوا أكثرَ عصبيةً منها وأشدَّ بداوة.

واعْتَبر هذا في المُوَحِّدين مع زَنَاتة، لَمّا كانت زَنَاتة أَبْدَى مِنَ المَصَامِدَة وأشدَّ تَوَحُشا، وكان للمَصَامِدة الدعوةُ الدِّينية باتّباعِ المَهدي فَلَبِسُوا صِبغَتَها وتضاعفتْ قُوةُ عَصَبيتهم بها، فَغَلبوا على زَنَاتة أولاً واستتبعوهم، وإن كانوا مِنْ حيثُ العصبيةُ والبداوةُ أشدَّ منهم، فلما خَلَوا من تلك الصِبغة الدِّينية، انقَضَّتْ عليهم زَنَاتة مِنْ كُلِّ جانبٍ وغَلَبُوهم على الأمر، وانتزَعُوهُ مِنْهُم ﴿ ë = Ï 9%y ñ ª ! $ # u r ¾ Í n Ì • øBr & # ’ n?t ã ﴾".

ومِنْ هُنا كانَ لِزَامًا على الفِرَق والأَحزابِ الإسلاميةِ أن تَتَمَثَّلَ سَنَدا مُسْتَلْهَمًا مِن الإطارِ الفِكري العام لِلدَّولة، فَوَجَدَتْ في النَّصّوص الدِّينية ضَالتَها، لِكي تُعَزِّزَ وُجُودَها وتُقرّرَ شَرْعِيَّتَها. فإذا كانَ التَّصورُ العَربيُّ فِي العصرِ الجَاهِلِي قد جَعَل مِن الإرْثِ الاجتِمَاعي، المُتَمَثّلِ في المالِ والحَسَبِ وصَفَاءِ النَّسَبِ وقُوةِ القبيلة، أسَاسًا للمُطَالَبةِ بالسِّيادةِ والشَّرعيةِ، فَإنَّ العقليةَ العَربيةَ في العَصْرِ الأُمَويّ كانتْ عَقْليةً مَبْهُورةً بالنَّصّ. إذْ جَعلتِ النَّصّ المُرْتكزَ الأولَ لِتَشكِيل خِطَابها، وَجَنَّدَتِ النَّصّوصَ لِخدمةِ أهدافِها السِّياسيّة. وهَذا غَيرُ مُسْتَهْجَن أو مُسْتَغْرَب، إذِ الفِكْرُ وَليدُ بيئتهِ، والتفكيرُ - بحدّ ذاتهِ - نِتَاجُ تَفاعُلٍ بَينَ الذَّاتِ والمُجتمعِ بِالمعنى الشَّامل للمجتمع. وإذا كانَ الشِّعرُ يَزْدَهِرُ في النّزاعاتِ والحُروب والشَّحْنَاء، عَلى حَدّ

---

(١) **المقدمة**، ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، ج١، ص ٢٧٩. دار الكتاب المصري، مصر، ١٩٩٩م.

قَولِ ابنِ سَلام الجُمَحِي في طَبقاته[١]. فَإنّ النَّصّوص تَزدهرُ إبَّانَ الصّراعات والتَنَاقُضات، وهذا ما حدثَ في العَصْرِ الأُمَويّ. إذْ ظَهَر صِراعُ النَّصّوص والرُّؤَى في زَمنٍ كانَ فيه النَّصُّ الدِّيني مَصدرَ سُلْطَةٍ وَحُجَّة، خاصةً إذا كانَ النَّصّ الدِّيني يتحدثُ عن إطارٍ عَامٍ جُعِلتْ تفاصيلُه مَنُوطَةً بِالبَشَر، كَقضيةِ الأَحقيةِ في الخِلافَةِ على سبيلِ المِثال.

وَقَدِ استشعرَ الصَّحابةُ والتَّابعون، رِضوانُ الله عَليهم، ما لِهذا النَّصّ مِن أهميةٍ كَبيرةٍ فِي تَشْكيلِ المُجتمع وَصَوْغِ فِكْرِهِ. وأَدْرَكُوا خُطورةَ استغلالِه، لا سِيّما النَّصّ النَّبَوِيّ الذي خَضَع للزِّيادةِ والتَّحْريفِ والوَضْع، مُقارنةً بالنَّصّ القُرْآني الذي خَضَع لِتَقنيةِ التَّأويلِ بشكلٍ كبير. فقد جمعَ أبو بَكْرٍ الصّديق ﷺ الناسَ وقال لهم[٢]: " إنّكُم تُحَدّثونَ عَنْ رَسولِ الله ﷺ أحاديثَ تَخْتلفونَ فِيها، والناسُ بَعْدَكُم أشدُّ اختلافا، فلا تُحَدّثُوا عن رَسُولِ الله شيئا، فمن سَأَلكم فقولوا بَيْنَنا وبَيْنَكم كِتابُ الله، فاسْتَحِلُّوا حَلاَلَهُ وَحَرِّمُوا حَرَامَه". وَهذا عُمرُ بنُ الخَطاب رَضِيَ الله عَنْهُ يقول[٣]: "أَقِلُّوا الرِّوايةَ عنْ رسولِ الله إلا فِيما يُعْمَل". وعندما تَنَاهَى إلى سَمْعِ معاويةَ بنِ أبي سفيان ﷺ أنَّ رجلاً يُحَدّثُ بأنَّهُ سيكونُ مُلْكٌ في قَحْطَان، غَضِبَ مُعاوية فقال[٤]: " بَلَغَني أنَّ رِجَالاً مِنْكُم يتحدَّثونَ أحاديثَ لَيْسَت فِي كِتَابِ الله ولا تُؤْثَر عَن رَسول الله ﷺ، فأُولئِكَ جُهّالُكُم، فَإيّاكُم وَالأمانيَّ التِي تُضِلُّ أَهْلَهَا، فإنّي سَمِعْتُ رَسُولَ الله ﷺ يَقُول: إنَّ هذا الأَمْرَ في قُرَيْشٍ لا يُعَادِيهمْ أَحَدٌ إلاّ كَبَّهُ اللهُ عَلَى وَجْهِه ما أقامُوا الدِّين".

وعندما أُخبِر معاويةُ ﷺ من أنّ عُبَادَةَ بنَ الصَّامِت ﷺ قال: "إِنِّي سَمِعْتُ رَسُولَ الله ﷺ يَنْهَى عَنْ بَيْعِ الذَّهَبِ بالذَّهَبِ وَالفِضَّةِ بالفِضَّةِ والبُرِّ بالبُرِّ والشَّعِيرِ بالشَّعِيرِ وَالتَّمْرِ بالتَّمْرِ وَالمَلْحِ بالمَلْحِ إلاّ سَوَاءً بسَوَاءٍ، عَيْناً بِعَيْنٍ فَمَنْ زَادَ أَوِ ازْدَادَ فَقَدْ أَرْبَى قام (معاوية) خطيبا فقال: أَلاَ مَا بَالُ رِجَالٍ يَتَحَدَّثُونَ عَنْ رَسُولِ الله ﷺ أَحَادِيثَ قَدْ كُنَّا نَشْهَدُهُ ونَصْحَبُهُ فَلَمْ نَسْمَعْهَا مِنْهُ"[٥].

واستشْعَر عبدُ المَلك بنُ مروانَ خُطورةَ التَّعاملِ مع النَّصّ النّبوي، فهو يقولُ في خُطبةٍ لَهُ بأهلِ

---

(١) **طبقات فحول الشعراء**، محمد ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ١٠٢، دار المعارف، القاهرة.

(٢) الذهبي، شمس الدِّين محمد بن أحمد، **تذكرة الحفاظ** ج١، ص ٩. وضع حواشيه زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

(٣) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، **البداية والنهاية**، ج٨، ص١٠٧، توثيق عبد الرحمن اللاذقي ومحمد بيضون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧م.

(٤) البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، **كتاب المناقب** باب مناقب قريش، حديث ٣٥٠٠، ضبط نصه وعلق حواشيه عبد الخالق علام، دار صبح، بيروت، ٢٠٠٣م.

(٥) مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، **كتاب المساقاة**، باب الصرف وبيع الذهب بالورق والنقد، حديث ٢٩٦٩، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، استانبول، ١٩٩٢م.

المَدينةِ بعدَ قَتْلِهِ لابنِ الزُّبير(١): " . . . . يا أهلَ المدينة، إنّ أحقَّ النّاسِ أن يلزَمَ الأمرَ الأولَ لأَنْــتُم، وقــدْ سَالتْ عَلينا أحاديثُ مِن قِبَلِ هذا المَشْرقِ لا نَعْرِفُها، ولا نَعْرِفُ مِنْها إلا قراءَةَ القُرْآنِ، فالزموا مَــا فِــي مُصْحَفِكم الذي جَمَعَكُم عليه الإمامُ المظلومُ رَحِمَهُ الله، وعليكم بِالفرائضِ التي جَمَعكم عليهـــا إمــامُكُم المَظْلُوم".

وَرَأى بعضُ خُلفاءِ بَني أُميّةَ أنّ هناكَ أَحاديثَ وَنُصُوصاً عَديدة تُعْلِي مِنْ مَقامِ الخَليفة، وتَرْتَقي بهِ إلى القُدْسيةِ التّامة، وتَرْبَأُ بهِ عن الخَطَأ. و لم نَجدْ لهذه الأحاديثِ ذِكْراً فِي كُتُبِ الأحاديـــثِ والــصِّحَاحِ والأَسَانيد، بل هي سَاكنةٌ بينَ ثنايا أَسْطُرِ الكُتُبِ التّاريخية وأصبحتْ جُــزْءا مِـــن التَّــشكيلِ الثَّــــقافي لِمُسْتَخْدِمِها، وغدا هذا النَّصّ (التّاريخي) مُتَساوِقاً مَع النَّصّ الدِّيني فِي قِيمتِهِ الاستدلالية، وعَـــاجزا عَـــن الوُقوفِ أمامَ النَّصّ الدِّيني فِي قِيمتِهِ الشُّعُورية. فَهَذا الوليدُ بنُ عبدِ المَلكِ يقولُ للفقيهِ الزُّهَـــري(٢): "مـــا حديثٌ يُحَدِّثُنَا بهِ أهلُ الشّام ؟ قَال: يُحَدِّثُونَنَا أَنَّ اللهَ إِذَا اسْتَرْعَى عَبْداً رَعِيَّةً كَتَبَ لَــهُ الحَــسَناتِ وَلَــمْ يَكْــتُبْ لَهُ السَيِّئات. قَال: بَاطِلٌ يَا أَمِيرَ المُؤْمِنِين! أَنَبيٌّ خَليفَة أَكْرَمُ عَلَى اللهِ أَمْ خَلِيفَةٌ غَيْرُ نَبيّ ؟ قَال: بَـــلْ نَبيٌّ خَلِيفَة. قَال: فَإِنّ اللهَ تَعَالَى يَقُولُ لِنَبيّهِ دَاودَ عَلَيْهِ السَّلام: (يَا دَاود! إنّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفـــةً فِـــي الأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بالحَقِّ وَلا تَتَّبِعِ الهَوَى فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ الله. إنَّ الّذِينَ يُضِلُّونَ عَنْ سَبيلِ الله لَهُمْ عَذابٌ شَدِيدٌ بِمَا نَسُوا يَوْمَ الحِسَاب). فَهَذَا وَعِيدٌ يَا أَمِيرَ المُؤْمِنين لِنَبيٍّ خَلِيفَة، فَمَا ظَنُّكَ بخَلِيفَةٍ غَيْرِ نَبيّ ؟ قَال: إنَّ النَّاسَ لَيَغْوُونَنَا عَنْ دِينِنَا". وسأَل هشامٌ رَجُلاً يُقالُ لَهُ نسْطَاس(٣): " يا نسْطَاس، أَتَرى النّـــاسَ يَرْضَـــون بالوَليد! إنْ حَدَثَ بي حَدَث ؟ قَال: بَل يُطِيلُ اللهُ عُمرَك يا أميرَ المُؤمنين، فقال: وَيْحَك لا بُدَّ مِنَ المَـــوْت، أَفَتَرَى النَّاسَ يَرْضُون بالوَلِيد ؟ قال: يا أميرَ المؤمنين إنَّ لَهُ فِي أعناقِ النّاس بيعةً، فقال هشام: لَـــئِنْ رَضِـــيَ النَّاسُ بِالوَليدِ مَا أَظُنُّ الحَديثَ الذي رواهُ النّاس "إنَّ مَنْ قَام بالخِلافة ثلاثةَ أيامٍ لَمْ يَدْخُلِ النّارَ إلا بَـــاطِلا". وعندما بُويعَ هشامُ بنُ عبد الملك بالخِلافة خَطَب قائلا(٤): " الحمدُ للهِ الذي أنقذنِي مِن النّار بِهَذا المَقَام".

(١) ابن سعد، محمد بن سعد، **الطبقات الكبرى**، ج٥، ص ٢٣٣، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧م.

(٢) ابن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، شرحه وضبطه أحمد الزين وآخرون، ج١، ص ٦٦، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦م.

(٣) البلاذري، أحمد بن يحيى، **أنساب الأشراف**، تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي، ج٨، ص ٣٨٠، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.

(٤) الآبي، منصور بن الحسين، **نثر الدر**، تحقيق محمد علي القرنة، ج٣، ص ٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـــاهرة، ١٩٨٣م، وانظـــر أنساب الأشراف، ج٨، ص٤٠٥.

والنَّاظرُ إلى هذهِ الأحاديثِ يَجدْ أنّ خلفاءَ بَني أُميةَ كانوا على وَعْيٍ تَامٍ مِن أنّ فِئةً مِن المجتمع قدْ رَسَمَتْ لِلخليفةِ شَخْصِيةً مُقدَّسةً تَرتفعُ في قُدْسِيتِها وَمَقَامِها وَأَفْعالِها عن الفِعْلِ البَشري[١]. وهذا مَا التفتَ إليهِ بَعضُ (رموز) التَّشَيُّعِ لآلِ البَيْتِ في العصر الأُمَويّ[٢]، فَقَدْ سُئِلَ زَيْنُ العَابدين عليُّ بنُ الحسين مِن أنَّ[٣] "النّبي ﷺ أَوْصَى إلى عَلِيّ، وأنّ عَلِيّاً أَوْصَى إلى الحَسَنْ، وأنَّ الحَسَن أَوْصَى إلى الحُسَين، وأَنَّ الحُسَين أَوْصَى إلى ابنهِ عَلِيّ بنِ الحُسين، وأنَّ عَليّ بنَ الحُسين أَوْصَى إلى ابنهِ مُحمد، قال: واللهِ لقد مَاتَ أَبي فَمَا أَوْصَى بحَرْفين، مَا لَهُمْ قَاتَلَهم الله، والله إنْ هؤلاء إلا متأكلين بنا".

وَلقد اتبَعَتِ الفِرقُ والأحزابُ الإسلاميّةُ غَيْرَ تَقْنيةٍ أَو وَسيلةٍ لِتثبيتِ أحَقِيَّتِهَا في الخِلافة أَوْ دَحْضِ آراءِ خُصُومِها، ومِنْ هذهِ الوسائلِ بَرَزَتْ وَسِيلَتَانِ تَستَحِقانِ العِناية وَهُما: استجلابُ النَّصّ والتَّأويل.

اسْتِجْلابُ النَّصّ:

وَنَعْني بهِ اسْتِحْضَارَ المَاضي بِنَاءً عَلى الوَضْعِ النَّفسيّ الحَاضِر، إذ يُصبحُ النَّصّ بتَرْكِيبِهِ اللَّفْظِيّ مُؤَيِّدًا مُسْتَخْدِمَهُ، وَتُصْبحُ أَلفاظُ النَّصّ المُستَجلَبِ ذَاتَ دلاَلةٍ عميقةٍ في الحَدَث، فَتَغدُو مُلْجمَةً لِكُلّ صَوت. ذلك أنَّ النَّصّ لا يبحثُ عَنْ حَقيقةٍ بعَيْنها سواءً أكانتْ موجودةً أم مُتَوَهَّمَة، بَلْ هُو يُريدُ أنْ يَفْرِضَ حَقيقةً مِن صُنْعِه. فَهَا هُو (الحِزْبُ) الأُمَويّ يُكْثِرُ مِن استجْلابِ النَّصّوص لِتأييدِ حَقِّهِ في الخِلافة، فَقَدْ رُوِيَ في حَديثٍ مَرفوع (مُرْسَل): "أَنَّ مُعَاوِيَةَ أَخَذَ الإِدَاوَةَ بَعْدَ أَبي هُرَيْرَةَ يَتْبَعُ رَسُولَ الله ﷺ ، فَبَيْنَا هُوَ يُوَضِّئُ رَسُولَ الله

(١) يرى الدكتور حاكم المطيري في كتابه الحرية أو الطوفان أنه قد نشأ في هذا العصر خطاب جديد أطلق عليه اسم الخطاب المؤول، وكان الغلو في تعظيم طاعة السلطان وإضفاء شيء من القدسية عليه، من أهم الأسباب التي أدت إلى نشوء هذا الخطاب [انظر **الحرية أو الطوفان**، حاكم المطيري، ص١٦٦-١٧٦] المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤.

(٢) يجب علينا أن نتعامل مع حركة التشيع تعاملا مرحليا أي ملاءمة المصطلح للظرف الزمني، وبناء عليه فالتشيع لم يكن ذا صبغة واحدة. وإن اتفق في اللفظ، فقد كان هناك تفاوت في التفكير، فالتشيع في البداية يمثل التفاف جماعة حول علي التفافا عاطفيا لمترلته في آل الرسول ﷺ، بعد ذلك نلمح جماعة لا تنقصها الكثرة ولكن يعوزها الإخلاص أثناء خلافة علي، ثم حالة سكون في خلافة معاوية، أعقبها اتجاه عقدي بعد مقتل الحسين، ثم بروز آراء المذهب ونضوجه في عهد جعفر الصادق.

(٣) ابن عساكر، علي بن الحسين، **تاريخ دمشق**، تحقيق محب الدِّين عمر بن عراقة العمروي، ج٤١، ص ٣٩٣، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.

ﷺ رَفَعَ رَأْسَهُ إِلَيْهِ مرةً أَوْ مَرَّتَيْنِ وَهو يَتَوَضَّأ فقال: يا مُعَاوية إنْ وَلِيْتَ أَمْراً فَاتَّقِ اللهَ عَزَّ وَجَل وَاعْدِلْ، قال فَمَا زِلْتُ أَظُنُّ أَنِّي مُبْتَلَىً بعَمَلٍ لِقَوْلِ النبي ﷺ حَتّى ابتُلِيت"(١).

وأرادَ مُعاويةُ أنْ يُقيمَ تَأصيلاً شَرعِيا لِلمُطَالبة بالخِلافة، وجاءتْ هذهِ المطالبةُ مُؤَسسَة عَلى مَــزْجٍ مُحْكَم بَينَ القَرابَةِ والــشَّريعة، إذْ وَجَــدَ مُعاويــةُ في قَولــهِ تعــالى(٢): ﴿ Ÿ@ Ï F è% ` tBu r

¾Ï m Í h ‹ Ï 9 uq Ï 9 $ u Zù= y è y _ ô‰s) sù $ YBq è = ô à tB

È@÷Fs) ø 9 $ # ’ Î pû ’ Ì • ó ¡ ç „ Ÿ x sù $ YZ » sÜù= ß™ ﴾ مُرْتَكَــزاً مُهما في الوُصول إلى الخِلافة، إذ كانَ مُعاويةُ آنذاك وَلِيَّ عُثْمان، فَقَدْ خَطَبَ مُعاوية ﷺ فِي أَهْلِ الشَّامِ بَعْدَ مَقْتَلِ عُثمانَ بنِ عفانَ ﷺ فقالَ لَهُمْ(٣): "يَا أَهْلَ الشَّامْ، قَدْ عَلِمْتُمْ أَنِّي خَليفةُ أَمِيرِ المُؤمنينَ عُمرَ بنِ الخطاب وَخَليفةُ عُثمانَ وَقد قُتل وَأنا ابــنُ عَمِّــهِ وَوَلِيِّــه، واللهُ تعــالى يَقُــول: ﴿ Ÿ@ Ï F è% ` tBu r

¾Ï m Í h ‹ Ï 9 uq Ï 9 $ u Zù= y è y _ ô‰s) sù $ YBq è = ô à tB

$ YZ » sÜù= ß™ ﴾ وَأَنَا أُحِبُّ أنْ تُعْــلِمُوني مَا فِي نُفُوسِكُمْ مِنْ قَتْلِ خَلِيفَتِكُمْ". وهذا ما أَوْضَحه أيضاً لأبناء الصَّحابة، فَحينَ قَدِمَ المَدِينَة "قَعَدَ فِي حَلَقَةٍ فِيها ابنُ عُمَر وابنُ عباس وعبدُ الرحمن بن أبي بكر، فَأَقْبَلُوا عليهِ وأَعْرَضَ عنه ابنُ عباس، فقال: وأَنا أَحَقُّ بهذا الأمرِ مِنْ هَذا المُعرِضِ وابنِ عَمِّه، فَقَــال ابــنُ عباس: وَلِمَ؟ أَلِتَــقَدُّمٍ في الإسلام أَمْ سَابِقَة مَع رَسُول الله ﷺ أمْ قَرَابة مِنْهُ؟ قال: لاَ، وَلَكِنّــي ابــنُ عَــمٍّ المَقْتُول، قال: فَهَذا أَحَقُّ بِهِ، يُريدُ ابنَ أَبِي بَكر، قال: إنّ أَباه ماتَ مَوْتا، قال: فهذا أحقُّ بِهِ، يريدُ ابنَ عُمَر. قال: إنّ أَبَاه قَتَلَهُ كَافِر، قال: فَذاكَ أَدْحَضُ لِحُجَّتِك، أَنْ كَانَ المسلمونَ عَتَبُوا على ابنِ عَمِّكَ فَقَــتَلُوه"(٤).

وَبِهذا فقدْ عَمِلَ النَّصّ المُستجلَب عَلى تزويدِ الرُّؤيةِ الأُمَوِيّة بِمَنْفَذٍ شَرْعِي يَتَواءَمُ والفِكرَ العَربيَّ في تلكَ المَرْحَلة، إذْ كانتِ النَّفسيةُ العربيةُ تَسْتَمِدُّ رُؤيَتَها مِن رُوح الإسلامِ وبعضِ السِّياساتِ العَربيّة. وَمِن هُنا فقدْ كانَ النَّصّ القُرآنِيُّ - مُمَثلاً فِي الآيةِ السَّابقة- عَالميَّ الخِطاب، إسلاميَّ الانتِماء، مُراعياً للنَّفسيةِ العربيةِ المُتمسِّكَةِ ببعضِ تَقاليدها.

(١) **مسند الإمام أحمد**، باب حديث معاوية بن أبي سفيان، حديث ١٦٩٣٣، أشرف على تحقيقه الشيخ شعيب الأرنؤوط، ٥٠ مــج، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٩٩. (يقول ابن سيرين عن معاوية: كان معاوية لا يُــتّهم في الحديث عن النبي ﷺ مــسند أحمــد، ج٢٨، ص٥٦، وكذلك قال عنه ابن عباس انظر مسند أحمد ج٨، ص٧٧، الحديث ١٦٨٦٣).

(٢) **سورة الإسراء**، الآية ٣٣.

(٣) **شرح نهج البلاغة**، أبو حامد عز الدِّين بن هبة الله ابن أبي الحديد تحقيق محمد أبو الفضل إبــراهيم، ج٣، ص٩٣، دار إحيــاء الكتــب العربية، مصر، ١٩٥٩.

(٤) السيوطي، جلال الدِّين عبد الرحمن بن أبي بكر، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق محمد محي الدِّين عبد الحميد، ص٢٠١، مطبعة الــسعادة، مــصر، ١٩٥٢.

وَعَبّرَ شُعراءُ بَنِي أُمَيّةَ عَن هَذا الشُّعور بِالسَّنَدِ التّاريخي لِلحَقِّ الأُمَوِيّ، والذي قَام النّصّ القُرآنيّ بإعطائِهِ بُعْداً سِياسِيا، فَهَذا الفرزدقُ يَرى أنَّ بَنِي أُمَيَّةَ هُمُ المُطَالَبُونَ بِدَمِ عُثمان، وَهُم أَحَقُّ النّاس بِهِ، يقول(١):

وَمَا زِلْتُ أَرجُو آلَ مَرْوَانَ أَنْ أَرَى لَهُمْ دَوْلَةً وَالدَّهْرُ جَمٌّ دَوَائِرُهْ
لَدُنْ قُتِلَ المَظْلُومُ أَنْ يَطْلُبُوا بِهِ وَمَوْلى دَمِ المَظْلُومِ مِنْهُمْ وَثَائِرُهْ

وَيَرى الأخطلُ أنَّ بَني مَروانَ وَرَثَةُ عُثمان، وقد حَصَلُوا على الخِلافةِ بَعْدَ جَهْدٍ وَتَعَب، فهو يقول(٢):

كَانُوا مَوالِيَ حَقٍّ يَطْلُبونَ بِهِ فَأَدْرَكُوهُ وَمَا مَلُّوا ولا لَغَبوا
إنْ تَكُ لِلحقِّ أَسْبَابٌ يُمَدُّ بِها فَفِي أَكُفِّهِمُ الأَرْسَانُ والسَّبَبُ
هُمُ سَعَوا بابنِ عَفّانَ الإمامِ وَهُمْ بَعْدَ الشِّماسِ مَرَوها ثُمَّتَ احتَلَبُوا

وَجَعَل عَدِيّ بنُ الرِّقاعِ العَامِلِي مَقْتَلَ عُثمانَ وَسيلةً للمُطالبةِ بِالحُكْمِ وتَوارُثِه؛ لأنّ بني أُمية أولياءُ المَقْتول، يقول(٣):

فَأَصْبَحَ الأمرُ بَعْدَ اللهِ قَادَتُهُ بَنُو الأُلَى غَضِبُوا مِنْ قَتْلِ عُثْمَانا

وَاستَخْدَمَ بَنُو أُمَية النَّصّ فِي تَعيينِ فِرْقَةٍ وَجِنْسٍ بِعَيْنِه للارتِقاءِ بِهِ وتفضيلِهِ على الآخرين فِي مُحَاولةٍ لاستمالَةِ الفِرْقَة المُخَصَّصة. فَقَدْ رُوِي عَنْ مُعاويةَ بن أَبي سُفيان ﷺ أنّه قال(٤): " سَمِعْتُ رَسُول الله ﷺ يَقُول: لا تَزَالُ طَائِفَةٌ مِنْ أُمَّتِي قَائِمَةً بِأَمْرِ اللهِ لاَ يَضُرُّهُمْ مَنْ خَذَلَهُمْ أَوْ خَالَفَهُمْ حَتَّى يَأْتِيَ أَمْرُ اللهِ عَزَّ وَجَلَّ

(١) الفرزدق، همام بن غالب، **الديوان**، شرحه علي فاعور، ص ٢٢١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

(٢) الأخطل، غياث بن غوث، **الديوان**، تحقيق فخر الدِّين قباوة، ص ٧١، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٦م. [لغبوا: تعبوا، السبب: الحبل، الشماس: النفور، يريد شماس الفتنة، مروها: مسحوا ضرعها للحرب].

(٣) عدي بن الرقاع العاملي، **الديوان**، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، ص ١٧٠، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

(٤) **مسند أحمد**، باب حديث معاوية بن أبي سفيان، حديث ١٦٩٣٢.

وَهُمْ ظَاهِرُونَ عَلَى النَّاسِ. فَقَامَ مَالِكُ بنُ يَخَامِرِ السَّكْسَكِيُّ فَقَال: يَا أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ سَمِعْتُ مُعَاذَ بنَ جَبَــلٍ يَقُولُ وَهُمْ أَهْلُ الشَّامِ، فَقَالَ مُعَاوِيَةُ وَرَفَعَ صَوْتَهُ هَذا مَالِكٌ يَزْعُمُ أَنَّهُ سَمِعَ مُعَاذاً يقولُ وَهُمْ أَهْلُ الشَّام".

وَوَرَدَتْ نُصُوصٌ تُعَيّنُ المَكان وَتثبتُ الأَحَقيّةَ فِيه، وُصُولاً إلى أَحَقِيَّةِ أَهْلِهِ في الخِلافة. فَقَدْ وَرَدَ في مُسْنَدِ أحمدَ حَديثٌ **ذو سَنَدٍ شامي** مُتَّصِلٍ، جاء فيه أنّ عمراً بن العاص قال[1]: "سَمِعْتُ رَسُــولَ الله ﷺ يَقُولُ بَيْنَا أَنَا فِي مَنَامِي أَتَتْنِي المَلائِكَةُ فَحَمَلَتْ عَمُودَ الكِتَابِ مِنْ تَحْتِ وِسَادَتِي فَعَمَدَتْ بِهِ إِلَى الــشَّامِ أَلاَ فَالإِيمَانُ حَيْثُ تَقَعُ الفِتَنُ بالشَّام".

وَلعلَّنَا نُلاحظُ فِي النَّصّوصِ السَّابقة تَوْليداً وَاضِحاً لِلنَّصّ، تُجُوزَ فِيهِ الوَضــعُ إلى التَوْليــف. وأنّ هناك مرجعيةً فِكريةً سياسيةً مُؤسَسةً على الحَدَث. ورأتْ أنّها تستمدُ قُوَّتَها، بَين أفرادِها علــى مُــستوى الوَعي والفِكر والشُّعور، مِن تلكَ الحوادثِ التّاريخية. ومِنْ ذلك الحَدَثِ الاجتماعيّ الذي لَمْ يَكُنْ فِي ذاتِهِ نَصّاً مُباشِرا خَاصاً فئةً أو قبيلةً أو شَخْصاً بالخِلافة، ولَمْ يَكُن هَذا (النَّصّ) بالكفايةِ بمكان، لِيَرْتَقِيَ بمرجعيةِ تَيارِهِ إلى الحَدِّ الذي يُؤَهِّلُهُ لِكَي يُطَالبَ بالأحقيةِ فِي السُّلطة.

واستخدمَ يَزيدُ بنُ معاوية صِيغَةً نَصِيّةً لِتَسويغ قَتلِ الحُسينِ بنِ عَلِي ﷺ مُسْتَنداً إلى فِكرةِ الجَبْر، فقد قال لِجُلسائه[2]: " أَتَدرُون مِن أَيْنَ أُتِيَ هذا (الحسين) ؟ قَال: أبي عَلِيٌّ خَيْرٌ مِنْ أبيه، وأمّي فَاطِمة خَيْرٌ مِنْ أُمِّهِ، وَجَدّي رَسُولُ اللهِ خَيْرٌ مِنْ جَدّهِ، وَأنا خَيْرٌ مِنْهُ وَأَحَقُّ بِهَذا الأمر مِنْهُ؛ فَأمَّا قَوْلُهُ: "أَبُوهُ خَيْرٌ مِنْ أَبِــي" فَقَدْ حَاجّ أَبِي أَبَاهُ، وَعَلِمَ النَّاسُ أَيّهُمَا حُكِمَ لَهُ؛ وَأمّا قَوْلُهُ: "أمِّي خَيْرٌ مِنْ أُمِّهِ"، فَلَعَمْري فَاطِمَة ابنةُ رسولِ الله ﷺ خَيْرٌ مِنْ أمِّي؛ وَأمّا قَوْلُهُ: "جَدّي خَيْرٌ مِنْ جَدّه"، فَلَعَمْري مَا أَحَدٌ يُؤْمِنُ باللهِ وَاليوم الآخــرِ يَــرَى لِرَسُولِ اللهِ فِينَا عِدْلاً وَلا نِــداً، وَلكِنَّــهُ إِنَّمَــا أُتِــيَ مِــنْ قِبَــلِ فِقْهِــهِ، وَلَــمْ يقــرأ ﴿ È@è%
' ÎA÷sè? Å7ù=ßJø9 $ # y7 Î=»tB ¢Oßg ¯=9 $ #
äíÍ "\s?ur âä! $ t±n@ `tB š•ù=ßJø9 $ #
`tB –"Ïèè?ur âä! $ t±n@ `£JÏB š•ù=ßJø9 $ #
x8Ï‰uŠÎ / (âä! $ t±n@ `tB 'AÉ‹è?ur âä! $ t±n@
&äóÓx« Èe@ä . 4'n?tã y7¨RÎ) (çŽö•y ,ø9 $ #
Ö•ƒÏ‰s% ﴾.[3]

---

(١) **مسند أحمد**، باب حديث عمرو بن العاص عن النبي ﷺ، حديث ١٧٧٧٥.

(٢) الطبري، محمد بن جرير، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج٥، ص ٤٦٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

(٣) **سورة آل عمران**، الآية ٢٦.

وَنُلاحِظُ هنا السيطرةَ الشُّعوريةَ للنَّصّ المُستجلَب، إذ تَبْدُو فِكرةُ الجَبْرِ واضِحةً وَسَادِلَةً ظِلاَلَها على تراكيبِ النَّصِّ. فَلَم يَكُنِ التّأويلُ أو الوَضْعُ أو التحويرُ مَوجودا أَلبَتةَ، إنَّما هو الإسقاطُ الوَاضِحُ مِن مُعاوية وَيَزيد، إذ وَقَعَ النَّصّ تَحتَ سَيطرةِ الفِكرة، فظَهرَ تَغْييبٌ وَاضِحٌ لِدلالاتِ السِّياقِ المُتمثلةِ في المُناسَبةِ والهَدفِ والزَّمانِ والمكانِ والمُخاطَب.

وهذهِ السَّيطرةُ الشُّعوريةُ للنّصِّ، المنبثــقةُ عَنِ التَّــفَاعُلِ الوَاضحِ بينَ الأفكارِ والأفعال، جَعَلَــتِ النَّصَّ فِي مَرحَلةِ استِسْمَانٍ دائم، إذ عَمِلِ النَّصُّ المُستَجلَب، والذي هُو فِي حَقيقتهِ سَابقٌ الفِكــرةَ، علــى تَشكيلِ الذَّاتِ وخِطَابِها. و لم تَكُنْ تِلكَ الذَّاتُ إلا صَنْعَةَ نَصٍّ يَقودُها في اللَّحظةِ الّتي تَوَهمتْ فيهِ تلك الذّاتُ المُمثلَةُ في معاويةَ أو يزيدَ أنّها تُسخِّرُ ذلكَ النَّصّ؛ لأنَّ الذَّاتَ بِطبيعتِها ليستْ بَريئةً فِي نَظْرَتِها إلى النَّصّ أو الحَدَث.

واستَغلَّ بعضُ شُعراءِ التيّارِ الشّيعي هَذهِ التَــقنيةَ لتثبيتِ حَقِّ أَئِمَّتِهِم في الخِلافــة، فقــد تَمَــاهى الكُميتُ في بَائيتهِ مَع بَعضِ الآياتِ القُرآنية، وَوَجَّهَهَا لِتــثبيتِ شَرْعيةِ الهَاشِمِيينَ في الخِلافة، فهو يُخَاطِبُ الهَاشِمِيينَ بقوله(١):

وَجَدْنَا لَكُمْ فِي آلِ حَامِيمَ آيةً   تَأَوَّلَهَا مِنَّا تَقِيٌّ وَمُعْرِبُ
وَفِي غَيْرِهَا آياً وَآياً تَتَابَعَتْ   لَكُمْ نَصَبٌ فِيهَا لِذي الشَّكِّ مُنْصِبُ

وَيُـــــشيرُ الكُميـــــتُ في البيـــــتِ الأولِ إلى قَولِــــه تعــــــالى(٢): ﴿ Hw @ è % žw Î) # · • ô _ r & Ï m ø ‹ n = t ã ö / ä3 è = t « ó ™ r & # $ 9ø J y q u Š ¨ o n û Î ’ # $ 9ø) à • ö 1 n ’ 4 ﴾، وفي البيتِ الثّاني إلى قوله تعـــــــــالى(٣): ﴿ $ y J ¯ R Î) ß‰ƒ Ì • ã ƒ ª ! $ # Ï 9 ‹ ã õ d Ï = | ã N à 6Z t ã # $ 9 • h _ Í }§ô _ r & Ÿ@÷ d r & # $ 9ø t • 7 ø M Ï ﴾ وقولِــــهِ عَــــزَّ وَجَــــل(٤): ﴿ # u ä u r # sŒ Ï N # $ 9ø) à • ö 1 n ’ 4 m ¤ ç ¼ m ﴾.

---

(١) الكميت بن زيد الأسدي، **الهاشميات**، ص ٤٠، مطبعة شركة التمدن الصناعية، القاهرة، ١٩١٢م.

(٢) **سورة الشورى**، الآية ٢٣.

(٣) **سورة الأحزاب**، الآية ٣٣.

(٤) **سورة الإسراء**، الآية ٢٦.

وَلَعَلَّ الظَّاهِرةَ الأَبرزَ فِي استِجْلابِ النَّصّ تَمَثَّــلتْ فِي الخَوارِج. فقدْ كـــانَ النَّظَـــرُ إلى الــنَّصِّ وَتَفسيرُه، عَامِلاً حَاسِماً فِي انقسامِ الفِكْرِ الخَارجيّ. إذ صَاغَ النَّصُّ المُستَجلَبُ فَرَضِياتٍ سِياسيّةً، كانَ لَها دَورُها فِي تَـــنَوّعِ الخِطَابِ الخَارجيّ وتَعَدُّدِ ثَـــقافَاتِه وأفكَاره. فَالخِلافُ الذي حَدَثَ بَيْنَ زُعماءِ الخَوارج: نافعِ بنِ الأزرق وابنِ إباض ونجدةَ بنِ عامر، كَامنٌ في مَدى مُطابقةِ النَّصّ لِلفعْلِ الاجتماعيّ أو السِّياسيّ أو الحَدَثِ بشكلٍ عام. وَهُنَا يُصْبِحُ الحَديثُ عَن النَّصّ ذا صِبْغَةٍ استِدْلاليةٍ لا تَأويليّة. فقد خطب ابـــنُ الأزرق فِي أصحابِهِ قائِلاً[١]: "إنَّ اللهَ قَدْ أَكْرَمَكُمْ بمُخرَجكم، وَبَصّركُمْ مَا عَمِيَ عَنْهُ غَيْرُكُمْ، أَلَسْتُمْ تَعْلَمُونَ أَنَّكُمْ إنَّمَا خرَجْتُمْ تَطْلُبُونَ شَرِيعَتَهُ وَأَمْرَه! فَأَمْرُهُ لَكُمْ قَائِدْ، وَالكِتَابُ لَكُمْ إمَام، وَإِنَّمَا تَتَّبعُونَ سُنَنَهُ وَأَثَرَهُ، فَقَالُوا: بَلَى؛ فَقَال: أَلَيْسَ حُكْمُكُمْ فِي وَلِيِّكُمْ حُكْمَ النّبي ﷺ في وَلِيّه، وَحُكْمُكُم فِي عَدُوّكُم حُكْمَ النّبي ﷺ في عَدُوّه، وَعَدُوُّكُم اليومَ عَدوُّ اللهِ وَعدوُّ النّبي ﷺ. كما أنّ عَدوَّ النّبي ﷺ يومئذ هُوَ عَدُوُّ اللهِ وَعَدُوّكُم اليوم؟ فقالوا: نَعَم، فَقَال: فَقَــد أَنْــزَلَ اللهُ تَبــارَكَ وتَعــالى[٢]: ﴿ z ` Ï iB×ouä ! # t • t /
tûï Ï%© ! $ # ’n< Î) ÿ¾Ï & Î ! qß™u ‘ u r « ! $ #
Ÿwu r ﴾[٣]: وقال، ﴿ tûüïÏ . Î Žô³ ßJø9 $ # z ` Ï iBN› ?%y g » tã
4Ó®Lym Ï M» x . Î Žô³ ßJø9 $ # (# q ßsÅ3Zs?
£ ` Ï B÷sãƒ ﴾. فقد حَرَّمَ اللهُ وِلايتَهُم والمُقَامَ بَينَ أَظْهُرِهِم وإجازةَ شَـــهادَتِهم وَأَكْـــلَ ذَبـــائِحِهِم وَمُنَاكَحَتَهُم وَمَوَارِيثَهُمْ، وقد احتجَّ اللهُ علينا بمَعْرفةِ هذا، وَحَقٌّ عَلَينا أَنْ نُعلّم هذا الدِّينَ الذي خَرَجْــنَا مِنْ عِنْدهم ولا نَكْتُم مَـــا أنـــزَلَ الله، واللهُ عَـــزَّ وَجَـــل يَقُـــول: ﴿ (b Î ¨ # $! ©%Ï ïûtt
z ` Ï B $ u Zø9 t “ R r & ! $ t B t b q ß J ç F õ3 t ƒ
Ï ‰÷ è t / . ` Ï B 3 “ y‰ ç lù; $ # u r Ï M» u Z É i • t 7 ø 9 $ #
É = » t GÅ3ø 9 $ # ’ Î û Ä ¨ $ ¨ Z = Ï 9 ç m» ¨ Y ¨ • t / $ t B
ª ! $ # ãNå k ß] y è ù= t ƒ y 7 Í ´ ¯ »s9 'r é &
š c q ã Z Ï è » ¯ = 9 $ # ãNå k ß] y è ù= t ƒ u r ﴾[٤]

(١) **تاريخ الرسل والملوك**، ج٥، ص ٥٦٧.

(٢) **التوبة**، الآية ١.

(٣) **البقرة**، الآية ٢٢١.

(٤) **البقرة**، الآية ١٥٩.

وَكَتَبَ نَجْدَةُ بنُ عامرٍ إلى نافع[١]: " . . . ثُمَّ استحللتَ قتلَ الأطفالِ، وقد نَهَى رسول الله ﷺ عن قَتلِهم، وقالَ عَزَّ ذِكْرُهُ ﴿ u ' ø— Í r ×o u ' Î — # u r â ' Ì "s? Ÿwu r & é z ÷ • t " 2 ﴾[٢]. وَقَال في القَعَدِ خَيْرا. وفَضّل مَن جَاهَدَ عَليهم، وَلاَ يَدْفَعُ مَنزِلَةُ أكثرِ النّاس عَمَلاً مَنْزِلَةَ مَن هُو دُونَه، أو مَا سَمِعْتَ قولَه عزَّ وَجَلَّ: ﴿ žw „ o ¡ óGt q È " # $ 9 ø) s» è Ï ‰ß r b t B Ï ` z # $ 9 ø J ß s÷B Ï Z Ï tûüi ç Ž ö • x î & é ' r < Í ' # $ 9 Ø œŽ u ' Í ﴾[٣] فَجَعَلَهم الله مِن المؤمنينَ، وفَضَّل عَليهم المجاهدينَ بأعمالِهم...

فكَتَبَ إليه نافع[٤]: " بسم الله الرحمن الرحيم، أما بعدُ . . . أَمَّا هؤلاءِ القَعَدُ فَلَيْسُوا كما ذكرتَ مِمَّن كانَ بِعَهْدِ رَسولِ الله ﷺ ، لأنَّهُم كَانوا بِمكةَ مَقْهُورين مَحْصُورين لاَ يَجدُونَ إلى الهَرَبِ سَبيلا، وَلاَ إلى الاتِّصالِ بالمُسلِمين طَرِيقا، وهؤلاءِ قَدْ فَقُهوا في الدِّين وقَرَأوا القُرآن، والطريق لهم نَهْجٌ واضح. وقد عَرَفْتَ مَا قَال الله عَزَّ وَجَلّ فيمَن كَانَ مِثْلَهم إذا قالوا ﴿ . äZ ¨ $ Bã ¡ óGt ÒÔ è y ÿ Ï üûtû Î ' # $ { F ' ö ÚÇ ﴾[٥]، فقيل لهم: ﴿ & r 9 s N ö ?s3ä ` ô & r ' ÚÖ Þ # $!« r u ºº™ Å è y p Z ﴾[٦]، وقال عَزَّ وَجَلّ: ﴿ ùs J y k p $ _ Å • ã r # (ù Ï ' y p k $ $ # 9 ø J ß ø) y è ‰ï d ß N Ï =n » y # 9 ø J ß , y = ¯ ÿ y à q c ö š / Î J ¤ ø y è) y Ï % u ' ™ ß A Î # $!« ﴾[٧]، وقال: ﴿ r u _ y !% ç u r â ' ÷ J y è y ‹ Ïj ' ã r b t B Ï z # $ 9 ø F { ã ô # { > Î ' 9 Ï ã ÷ s Œ s b t 9 s g ß N ö ç 9 Ï % ! $ # ﴾[٨]، وقال: ﴿ . x › x / ç q # (# $! © r u ' u ™ ß q ! s & $ ã ﴾

(١) المبرد، محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، ص٢١٠، مؤسسة المعارف، بيروت.

(٢) **فاطر**، الآية ١٨.

(٣) **النساء**، الآية ٩٥.

(٤) **الكامل في اللغة والأدب** ج٢، ص ٢١٠-٢١١.

(٥) **النساء**، الآية ٩٧.

(٦) **النساء**، الآية ٩٧.

(٧) **التوبة**، الآية ٨١.

(٨) **التوبة**، الآية ٩٠.

öNå k ÷] Ï B (# r ã • x ÿ Ÿ2 tû ï Ï %© ! $ # Ü = Š Å Á ã • y ™
ÒOŠ Ï 9 r & ë > # x ‹ t ã ﴾(1). فَانْظُرْ إِلى أَسْمَائِهِم وَسِمَاتِهِمْ. وَأَمّا أَمْرُ الأَطفالِ فَإِنَّ نَبِيَّ اللهِ نُوحاً عَليهِ السَّلام كَانَ أَعْلَمَ باللهِ يَا نَجْـدَةُ مِنِّـي وَمِنْـكَ، فَقَـال: ﴿ ö ‘ x ‹ s? Ÿw É b >§ ‘
tû ï Í • Ï ÿ »s3ø 9 $ # z ` Ï B ÇÚö ‘ F{ $ # ’ n? t ã
öNè dö ‘ x ‹ s? b Î) y 7 ¨ R Î) ÇË Ï È # · ‘ $ - ƒ y Š
žw Î) (# ÿ r à $ Î # t ƒ Ÿwu r š , y Š $ t6 Ï ã (# q • = Å Ò ã ƒ
Y ‘ $ ¤ ÿ Ÿ2 # \ • Å _ $ sù ﴾(2)، فَسَمَّاهُم بِالكُفْرِ وَهُم أَطْفال، وَقَبْـلَ أَنْ يُولَدُوا، فَكَيْفَ كَـانَ ذَلِـكَ فِـي قَـوْمِ نُـوحٍ وَلاَ نَكُـونُ نَـقُولُهُ فِـي قَوْمِنَـا واللهُ يَقُـول: ﴿
ö / ä3 Í ´ ¯ »s 9 ' r é & ô ` Ï i B × Žö • y z ö / ä . â ‘ $ ¤ ÿ ä . r &
Ì • ç / – “ 9 $ # ’ Îû × o u ä ! # t • t / / ä3s 9 ôQ r & ﴾(3)، وهؤلاءِ كَمُشْرِكِي العَربِ لاَ نَقْبَلُ مِنْهُم جزْيَةً وَلَيْسَ بَيننا وَبَيْنَهم إلا السَّيفُ أو الإسلامُ . . .".

وَتُعْطِينا المُراسلاتُ السَّابقةُ صُورةً واضحةً عَن دَوْرِ النَّصّ فِي صَوْغِ الفِكْرِ السِّياسيّ وَمُحاوَلَةِ قِراءةِ الحَاضرِ بِنَاءً عَلى المَاضِي. وَلَعَلَّ مِن خُصُوصِياتِ التَّـفكيرِ الخَارِجيّ أَنّهُ قائمٌ عَلى أساسِ الإيمانِ الدِّيني الذِي يُوَحِّدُ حَرَكةَ الإنسانِ فِي الحياةِ وَيَرُدُّ الأمرَ كُلَّه إلى اللهِ(4). وَمَعنى ذلك أنَّ السياسةَ عِنْدَهُم شَـرعيةٌ كُلِّيـاً ومُرتَبِطَةٌ ارتباطاً مُباشرا بِالنَّصّ. وهذا أنتجَ عِنْدَهم فَهْماً مُتَراوِحاً في البَساطةِ والتَّعقيد، وذلك تَبَعاً لِفَاعِليـةِ التَّعامُلِ مَع النَّصّ. وَقَدْ يَصِلُونَ إلى نَتائجَ فِقهيةٍ بالغَةِ الغَرابَة كما هُوَ مَاثِـلٌ فِي قَـتلِ الأطفـالِ عِنـدَ الأَزَارِقَة. وَرِسَالةُ نَافع بنِ الأزرق مِثالٌ واضحٌ على تلكَ النتائجِ الاجتهادية، حيثُ قامَ بِتَمَـثُّـلِ المَاضِـي حَذْوَ النَّعلِ بالنَّعل. وَرُبَّما كانَ لهذهِ النَّظراتِ الاجتهاديةِ دورٌ في دَفْعِ مُؤَرِّخٍ لِلفِرَقِ الإسلاميّة كَالشَّهْرِسْتَاني إِلى القولِ بِأَنَّ الخَوارجَ "أَشَدّ النَّاسِ قَوْلاً بِالقِياس"(5).

---

(1) **التوبة**، الآية ٩٠.

(2) **نوح**، الآيتان ٢٦، ٢٧.

(3) **القمر**، الآية ٤٣.

(4) إن رؤية الخوارج مرتبطة بالتكوين الفكري لهم، فقد كانت بيئتهم الأساسية قائمة على القراءة الذين جعلوا الـسياسة خاضـعة للرؤيـة الدِّينية، ولعلهم أول من حاول تثبيت مفهوم ولاية الفقيه، ذلك المصطلح الذي ثبته عمر بن عبد العزيز عندما أصبح خليفة، لمزيـد مـن الاطلاع على علاقة القراء بالخوارج، انظر الخوارج والشيعة، فلهوزن، ص ٤٧.

(5) الشهرستاني، أبو محمد بن عبد الكريم، **الملل والنحل**، تخريج محمد بن فتح الله بدران، ج١، ص ١٢٥، المكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٦م.

التَّأويل:

كَان هُناكَ تَبايُنٌ وَاضِحٌ عِنْد التيّاراتِ الإسلاميّة فِي هذهِ التَّـقنيّة، وَسَأُحاولُ بَسْطَ القَوْلِ فِي هذا عِنْدَ كُلِّ فِرْقَة.

شَعَر التَيَّارُ الشِّيعِي أَنَّهُ يَفْتـقدُ النَّصَّ الثَّـابتَ الصَّريحَ الّذي يُؤَسِّسُ لَهُ أَحَقيَّة وَاضحةً فِي الخِلافة. وَظَهَر هذا الاستشعارُ بالفراغِ النَّصّي عِندَ الشّاعر الكُمَيْت، شَاعرِ الزَّيْدِية، إذ يَقُول في بائيتهِ المشهورة[١]:

وَأَنْتَ أَمِينُ اللهِ فِي النَّاسِ كُلِّهِمْ ⁂ وَنُعْـتِبُ لَوْ كُنَّا عَلَى الحَقِّ نُعْـتَبُ

فَهوَ يُخاطِبُ الرَّسولَ ﷺ أَنَّهُ لَم يَنُصّ عَلَى خِلافة عَلِيّ ﵇ وَلَمْ يَسْتَخْلِفْ أحَداً بَعْدَه. ومِنْ هُنَـا لَجأ العَقْلُ الشِّيعي إلى تَـقْنيَةٍ تُتيحُ لِلفاعليةِ البَشريةِ أنْ تَـتَدَخَّلَ لِتحْمِيَ وُجُودَها وَتَمَاسُك أَفْرَادِها، فكانَ التَّأويل. إذ قامَ التيَّارُ الشِّيعيُّ باستِنْطَاقِ مَا هُوَ مَسْكُوتٌ عَنْهُ رَغبةً فِي تحقيقِ طُمُوحِه، وَقَدْ يَصِلُ الأمـرُ إلى تَحْمِيلِ النَّصّوصِ دَلالاتٍ مُتَكَلَّفَة لا يَحْـتَمِلُها السّياقُ المَوضوعيُّ للنّصّ، وهذا مَاثـلٌ في مُحاورةِ العَقلِ الشّيعي لِنَصّ (غَدِير خُمّ)، ذلكَ النَّصّ الذي أصبَح عِندَ الشِّيعةِ بمثابةِ قَميصِ عُثمانَ عِندَ الأُمَـوِيّين. فَقَـدْ رُوِي عَنِ البَراءِ بنِ عَازِبٍ أنّه قال[٢]: " أَقْبَلْنَا مَعَ رَسُولِ الله ﷺ في حَجَّتِهِ التِّي حَجَّ، فَنَزَلَ فِـي بَعْـضِ الطَّرِيقِ، فَأمَرَ الصَّلاةَ جَامِعَةً، فَأخَذَ بيَدِ عَلِيٍّ، فَقَال: أَلَسْتُ أوْلَى بالمُؤْمِنينَ مِنْ أنْفُسِهِمْ ؟ قالوا: بَلَى. قَالَ: أَلَسْتُ أوْلَى بِكُلِّ مُؤْمِنٍ مِنْ نَفْسِهِ ؟ قَالُوا: بَلَى. قَالَ: فَهَذَا وَلِيُّ مَنْ أَنَا مَوْلاهُ. اللَّهُمَّ وَالِ مَنْ وَالاَهُ. اللَّهُـمَّ عَادِ مَنْ عَادَاهُ".

وَهَذَا النَّصّ لا يُشيرُ باللفظِ أو الإيحاءِ إلى أحقيةِ عَلِيّ ﵇ بالخِلافة، فالنَّصّ هنا لا يَتَحَـدَّث، بَـلْ يَجْعَلُهُ المُتَأوِّلُ يَتَحَدَّثُ طِبْقاً لِمَا يُريد. لأَجْلِ ذَلك وَعَى الإمامُ عَلِيٌّ ﵇ هذا القَـفْزَ عَلى النَّصّ وَسِـياقِه، فَعِندما رَفَع الخَوارجُ شِعَارَهُم (لا حُكْمَ إلا لله) قال الإمامُ عَلِي: "كَلِمةٌ عَادِلَةٌ يُرادُ بها جَوْر"[٣].

وَمِنْ هُنا فَإنَّ التَّناصَ مَع النَّصّ وَإعادةَ تَوظيفهِ يُعَدُّ تَـشْكيلاً جَديداً للنَّصّ، يَقومُ فيهِ الفَردُ بإنتاجِ نَصٍّ (مُؤدلَج)[*] مِن أجلِ صِياغةِ خِطابٍ جَديدٍ يَتواءمُ وَفكرَهُ، خَاصةً إذا وجَدَ العقلُ (المُؤدلِج) نُـصوصاً

(١) **الهاشميات**، ص ٤٣.

(٢) **سنن ابن ماجه.** الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، ج١، ص ٤٣، كتاب السـنة الحـديث ١١٦. ط٢، دار الدعوة ١٩٩٢م.

(٣) **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، ص١٥٣.

(*) من الأيديولوجيا.

تَـــتَعددُ فيها القِراءاتُ. فقد أَوَّلَ التَّيارُ الشِّيعيُّ المتأخرُ زمانياً قولَه تعالى: ﴿ (# qä 9 'r é & u r
<Ù÷èt7Î / 4†n<÷rr& öNåkÝÕ÷èt / ÏQ%tnö‘F{ $ #
Îû ' 2ÅFt»=É # $! » ﴾ بتَواصُلِ الخلافةِ في بيتِ رسول الله ﷺ. [١]

وَبِهَذا فَقَدْ اعتَمَدَ الفِكْرُ الشِّيعيُّ عَلى نُصُوصٍ قُرآنية وَنَبَوية، هِيَ فِي حَقِيقَتها لاَ تَـــتَضَمَّنُ إشاراتٍ صَريحَةً أو ضِمنيةً بإمَامَةِ عَلَيّ أو أحدِ أبنائِه. وَبناءً على ذلك فَقِرَاءَةُ النَّصِّ هِي نَصٌّ جَدِيد، وَهـــي إنتـــاجٌ جَديدٌ لِدلالاتِ النَّصِّ. وَمِنْ هُنا يُصبحُ النَّصُّ على مُستَوَيين: المستوى الأول هُوَ النَّصّ الذي يَتَكَوَّنُ مِـــن أصواتٍ وحُرُوف وكَلِمَات، وَهَذا هُو نَصُّ القُوة الكَامِنُ فِي وَعيِ كُلِّ مُسْلِم. والمُستوى الثَّـــانِي هُو النَّصّ المُولَّد مِن نَصِّ القُوةِ وَهو نَصٌّ جَديدٌ مَنْطُوقٌ تُـــتْرَكُ فِيهِ لِلفاعليةِ البَشريةِ مَساحةٌ واسعةٌ مِـــنَ التَّأويـــلِ، وَبذلكَ يتـــشكلُ نَصٌّ جَديدٌ مُنْبَثِـــقٌ عَن نَصِّ القُوة يُدعَى نَصَّ الفِعْل، وهو نَصٌّ يُلاقِي هَوىً كبيراً فِـــي نُفوسِ أتباعِ المَذهب. إذ إنّهُ يتشكلُ في سَاعةِ الاضطهادِ للتَّـــسريةِ عَن أتباعِهِ، وَبذلك أصبحَ النَّصُّ عِنـــدَ التّيار الشّيعيِّ غيرَ مُقْتَصِرٍ عَلى النَّصّ القُرآنِي والنَّبوِي بصيغَتِهِما الخَالصةِ، بَل تَشَكَّلتْ نُصوصٌ تَفُوحُ مِنـــها رائحةُ التَّاريخ وَالزَّمانِ وَالمَكان، وَتَـــتجلَّى فِيها بَصْمَةُ التّيارِ وَالفِكْرِ والمَذْهَب، "وَبَدَأَ خِطــابٌ سِيَاســـيٌّ يُمَثـــِّلُ تَعَاليمَ الدِّينِ المُؤوَّل حَيْثُ بَدَأَ الاسْتِدْلالُ بِالنَّصّوص عَلى غَيْرِ الوَجْـــهِ الـــصَّحيح الـــذي أرَادَهُ اللهُ وَرَسُولُهُ". [٢]

فَغَدَتْ أَقوالُ الأَئمةِ مِنْ أهلِ البَيتِ نَصّاً يَكادُ يَصِلُ فِي حقيقـــتهِ النَّصّيةِ والشُّعوريةِ وَالتَّوجيهيةِ إلى مرتبةِ النَّصّ القرآني أو النَّبويّ. وَلَمْ تَكُنْ قُوةُ النَّصِّ المُنْبَثِـــقِ عَن الأئمةِ آتيةً مِن فَرَاغ، فَلَقَدْ أســـبغَ التّيـــارُ الشِّيعيُّ عَلَى مَرْجعِيَّتِهِ وَصْفَ النَّصّ، تَأسِيساً عَلى فِكرةِ العِصْمَة التي اكتَمَلتْ أُطُرُهَا فِي العَصرِ العَباســـي، وَالتي بِمُقتَضَاها يُرْفَعُ الإمامُ إلى مَرتَبَةٍ رفيعةٍ مِن حيثُ التَّـــلَقِّي والتَّـــشْريعُ. فَيُصبحُ الإمامُ، عِنـــدَ بَعـــضِ أنصارِ التَّيارِ الشّيعيّ، المتفردَ فِي إبانةِ الطَّريقِ لِلرّعيةِ، لأنّهُ العَالِمُ بأحكامِ الشَّرْع، وَمِنْ ذلك قَوْلُ كُثَيّر عَزّة (الكَيْسَانِي) مَادِحاً ابنَ الحَنفية[٣]:

---

(١) أخرج ابن بابويه القمي في كتاب (**النَّصّوص على الأئمة**) بسنده إلى الحسين بن علي قال: "ولما أنزل الله تعالى (وأولو الأرحام بعـــضهم أولى ببعض في كتاب الله) سألت رسول الله في تأويلها، فقال: أنهم أولو الأرحام، فإذا مت فأبوك علي أولى بمكاني، فإذا مـــضى أبـــوك فأخوك الحسن، فإذا مضى الحسن فأنت أولى به" [من لا يحضره الفقيه، إن بابويه القمي، ص ٢١١].

(٢) **الحرية أو الطوفان**، ص١٠٧.

(٣) كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، **الديوان**، جمعه وشرحه إحسان عباس، ص ٤٩٧، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.

بَيّنْ لَنَا وانْصَحْ لَنا يَا ابْنَ الوَصِي
بَيّنْ لَنَا مِنْ دِينِنا مَا نَبْتَغِي

وَرُوي أنَّ المُغيرةَ بنَ سَعيدٍ أحدَ المُتشيعين لآلِ البَيْتِ أتى جعفراً بنَ محمدٍ بنَ عَلِيّ ابنَ الحسين فقال له[1]: "أقِرَّ بِعِلْمِ الغَيْبِ حتّى أجْبِيَ لَكَ العِراق، فقال: أَعوذُ باللهِ، ثم أَتَى محمداً ابنَ عَلِيّ بنَ الحُسين فقال لهُ مثلَ ذلك، فَزَجَرَهُ وَشَتَمَهُ".

وَيبدُو أنّ توسيعَ دائرةِ النَّصّ عِندَ التّيار الشِّيعيّ بحيثُ تَشملُ أقوالَ الأئِمة، جَعَلَ النَّصَّ مُرتَبطاً بإمامٍ حَاضِرٍ أو غائبٍ يَقومُ بإرشادِ مُتَّبعيهِ وَأنصارِهِ. لأجلِ ذلكَ ظَهرتْ فِي الخِطَابِ الشِّيعيّ فِكرتان مُهمّتان: الأولى تَمثّلتْ فِي الغَيْبَة لِتَسُدَّ حَاجةَ التَّيارِ فِي اتّباعِ إمامٍ فِي كُلِّ زمانٍ وَلَوْ كَانَ غَائِباً. والثانية تَمثّلتْ فِي الرَّجعةِ بوَصْفِهَا خَطّاً مُتساوقاً مَع الغَيْبَة، إذ كَيفَ يَغيبُ الإمامُ وَهُوَ لاَزمٌ لِحِفْظِ الدِّين ؟ !

وَقَدْ بَدأَ هذا المَعْلَمُ عِنْدَ التّيارِ الشِّيعي بِنَظْرةِ الكَيْسَانية لإمَامِهِم ابنِ الحَنَفِيّة، فَهَذا كُثَيِّر عَزَّة يَرى أنَّ ابنَ الحَنَفِيّة لَمْ يَمُتْ، إذ إنّ الموتَ يَعنِي العَيشَ فِي ضَلالَة، فَلا يَعرفُ العَامةُ أمورَ دِينِهم، وَمِنْ هُنا بَرَزَ فِي أَدَبياتِ الفِكرِ الشِّيعي مُصطَلَحُ الغَيْبَةِ لا المَوْت كِنَايةً عَن استمرارِ الوُجودِ الشُّعوري فِي وَعي أنصَارِه، يقول كُثَيّر عَزَة[2]:

مَا مِتَّ يا مَهْدِيُّ يَا ابْنَ المُهْتَدِي
أَنْتَ الذِي نَرْضَى بِهِ وَنَرتَجِي

وَيَبْدُو أنّ هذهِ الصورةَ المُقدسةَ للإمام ابنِ الحَنَفيةِ مِنْ صُنْعِ غُلاةِ أَنْصَارِه، وَلَمْ يَكُنْ لابنِ الحَنَفيةِ تَوَجُّهٌ فِي صَوْغِها. فَقَدْ بَلَغَ ابن الحَنَفِيّة أنَّ أنصارَه يقولون: "إنّ عِنْدَهُ شيئاً مِنَ العِلْمِ فَقال: إنّا واللهِ ما وَرِثْنَا مِن رَسولِ اللهِ إلا مَا بينَ هذينِ اللَّوحَين"[3].

أمّا الاستخدامُ الأُمَويّ للنّص فهو يختلفُ عَن الاستخدامِ الشِّيعيّ لَهُ. ذلك أنّ الخِطابَ الأُمَويَّ لَمْ يَكُنْ فِي مُحاورَتِه لِذاتِهِ أو مَع الآخرِ يَستندُ إلى التّأويلِ (البَاطِني) لِلنّصّ، بَلْ كانَ استخدامُهُ لِلنّصّ اسْتِدْلالِياً، بحيث يُصبحُ النَّصُّ مُؤَيِّداً لأفكارِ بني أُمية أو مُناهِضاً للفِكْرِ الآخر، وَهذا مَا قَامَ بِهِ يَزيدُ بن

(١) **أنساب الأشراف**، ج٩، ص ٧٦.

(٢) **ديوان كثيرة عزة**، ص ٤٩٦.

(٣) **طبقات ابن سعد**، ج٥، ص ٢٢٠.

مُعاوية بن أَبِي سُفيان[١] " فَقَدْ كَانَ يَنْظُــــرْ إلى قولــه تعالى: ﴿ ¢OßgÂ¯=9 $# È@è%
`tB š•ù=ßJø9$# ’ÎA÷sè? Å7ù=ßJø9$# y7Î=»tB
`£JÏB š•ù=ßJø9$# äíÍ”\s?ur âä!$t±n@
‘AÉ‹è?ur âä!$t±n@ `tB –“Ïèè?ur âä!$t±n@
(çŽö•y‚ø9$# x8Ï‰uŠÎ/ (âä!$t±n@ `tB
)ÎR¨7y tã?n’4 . ä@e È «xÓóä& %s‰Ï ƒ•﴾Ö"."[٢] وإذا اعترَضَ أحدُهُم على خِلافَةِ مُعاوية قَال لَهُ: ﴿ إنّمَا هُوَ المُلك يُؤْتِيهِ اللهُ مَنْ يَشَاءْ ﴾[٣].

فالخِطابُ الأُمَوِيّ، لم يَدّعِ أو يَزْعُمْ أنَّ آيةً مِن الآياتِ نزلتْ نَصاًّ أو ضِمْناً في خِلافــة أحــدٍ أو الوصايةِ لَهُ. وأحسبُ أنّ اعتمادَ التّيارِ الشّيعيّ عَلَى قَرابتِهِ من آلِ البَيتِ، وعدم وُجودِ سَنَدٍ مُتَّصِلٍ مِن القَرابةِ بينَ الأُمَويّين والرَّسولِ ﷺ، كان له أثرٌ واضحٌ في بُروزِ التَّــأويلِ عِندَ الشّيعة، وأُفولِ نَجْمِهِ عِنْدَ بَنِي أُمَية. وَمِمّا يؤيدُ ذلك خُطبةُ عَبدِ اللهِ بن جعفر التي ردَّ فيها على دَعوى مُعاويةَ بالخلافةِ رَابطاً بَيْنَ النَّصّ والعَقْلِ، فهو يقول[٤]: " أما بَعدُ، فإنّ هَذهِ الخلافةَ إنْ أُخِذَ فِيها بالقرآنِ فأُولو الأرحامِ بَعْضهم أَولى بِــبعضٍ فِــي كتابِ الله، وَإنْ أُخِذَ فِيها بِسُنَّةِ رَسولِ اللهِ فَأُولو رَسولِ الله، وإنْ أُخِذَ فِيها بِسُنَّةِ الشَّيخينِ أبي بكر وعُمَرَ، فَأيُّ النّاسِ أفضلُ وأَكْمَلُ وأحقُّ بهذا الأمرِ مِنْ آلِ رسولِ الله ﷺ ".

وَعَلَى الرَّغمِ مِنْ أنَّ الخِطابَ الأُمَويّ لَمْ يَلْجَأ إلى التَّــأويل، إلاَّ أَنَّهُ (اتُّهِــمَ) باســتخدامِ هــذِهِ التَّــقنيةِ. فَقَدْ رَأَى الكُميتُ أنَّ بَني أُمَيّة يُنْكرونَ مِيراثَ الرَّسولِ ﷺ ، وَيَتَصرفُون فِي مَعَــاني الكِتــاب، وَيُفَسّرونَهُ عَلى ما يَهُوون، فإذا سَارُوا فِي أمرٍ يَرْغَبُونَهُ أظْهَرُوهُ عَلَى خِلافِ الحَقِّ، تَبَعاً لأهــوائِهم، فهــو يقول[٥]:

يَرُوضُونَ دِينَ الحَقِّ صَعْباً مُخرّماً ... بأفْوَاهِهِمْ وَالرَّائِضُ الدِّين أصْعَبُ
إِذَا شَرعُوا يَوْماً على الغَيِّ فِتْنَةً ... طَرِيقُهُمُ فِيها عَنِ الحَقِّ أنْكَبُ

---

(١) **تاريخ الرسل والملوك**، ج٥، ص٤٦٣.
(٢) **آل عمران**، الآية ٢٦.
(٣) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، **الإمامة والسياسة**، ج١، ص١٩٤، تعليق خيري سعيد، المكتبة التوفيقية، مصر، ٢٠٠٠م.
(٤) **الإمامة والسياسة**، ج١، ص ١٧٧.
(٥) **الهاشميات**، ص ٤٥. [يروضون أي يذللون والمخرم من الإبل الصعب الذي يذلل بالركوب].

وَرَأى جُزْءٌ مِن المُعارضةِ أنّ بني أمَيّة يَتلاعَبُونَ بالنَّصّ، ومِنْ هُنا حاولَ أنْ يَطْعَنَ فِي شَرْعِيةِ الفَهْمِ الأُمَويّ لِلنَّصّ، وَهَذا ما نَسْتَنْبِطُهُ مِنْ قَولِ الشَّاعِرِ الخَارِجِيّ حَبيبِ بنِ خَدْرَة الهِلالي، الذي رَأى أنَّ بَني أُمَية يُحَرِّفُون النَّصّ الثَّــابِتَ فهو يقول(١):

يا ربّ إنّهُمُ عَصوكَ وَحَكَّمُوا فِي الدِّين كُلَّ مُلَعَّنٍ جَبَّارِ
يَدْعُو إلى سُبُلِ الضَّلاَلَةِ والرَّدَى والحقُّ أَبلجُ مِثْلُ ضَوْءِ نَهارِ
فَهمُ يَرَوْنَ سَبِــيلَ طَاغِيهم هُدىً وَأَرَى سَبِيلَهم سَبِــيلَ النَّارِ

وَمِمَّا سَبَقْ نُلاحظُ مَدَى اهتمامِ الفِكْرِ السِّياسي آنذاك بالنَّصّ، إذْ كَانَ الــنَّصّ مَــوْئِلاً لِلفِــرَقِ وَالأَحزاب كُلَّ حِين. فَلِلنّصّ قُدرةٌ كَبيرةٌ عَلى إزَالَةِ حُدُودِ الأَزْمِنَةِ والأَمكنةِ لِيَتَمَاهَى المَاضِي مَعَ الحَاضِــر، فَعِنْدَمَا يَتمُّ الفَعْــلُ وَالحَدَثُ فِي الحَاضِرِ، تَلجَأُ الأفكارُ إلى المَاضِي المُمَثَّــلِ فِي النَّصّ لِكَي تَستمدَّ قُوّتَهــا وَوُجُودَها. وَخَلَصْنَا إِلَى أَنَّ الاستِغْلالَ التّاريخِيَّ والسّياسيَّ والاجتماعيَّ لِلنَّص لَمْ يَكُنْ ذا اتّجاهٍ أو طَــابَعٍ وَاحد، إذ يبدُو هذا التأثيرُ مُتَرَاوِحاً بينَ الاستِجْلابِ والتَّــأويل، حيثُ يُوَظَّفُ النَّصّ فِي خِدْمَةِ الأَفْكَــار، فَيُقْرَأُ القُرآنُ فِي ضَوءِ التَّاريخِ وَالوَاقِع، عِنْدَهَا قَدْ يُضِيفُ الوَاقِعُ السِّيَاسِيُّ المُتأخرُ أَبعاداً تأويليةً لَمْ تَكُنْ وقتَ تَــتزيلِ النَّصّ الخَالِصِ، وَبذلِكَ تَكونُ هذهِ الأفكارُ قَدِ اسْــتَــنْطَقَتْ مَا هُوَ مسكوتٌ عَنْها اسْــتِــنْطَاقًا نَفْعِيّاً يَخْدِمُ مَصَالِحَهَا وَيُلَبِّي رَغْبَتَها، وَتُصبِحُ مُنَاسَبَةُ النَّصّ مُفَصَّلَةً لِلفَرْدِ، فَيغدُو الإمامُ المعــصومُ مِحْــوَرَ الزَّمانِ والمَكانِ والدَّلالةِ.

وإذَا حَدَثَ تَباينٌ بين التّياراتِ الإسْلامِيّة، فَإِنَّ مَرَدَّهُ إلى المَرْجعِيَّة الفِكْرِيَّة التَّــأسِيسيةِ لِنَظرِيَّتِهَا، إذْ نَجدُ الإطارَ المَرجعِيَّ لِلشّيعةِ قَائِماً على التّــأويل، وَفِي الوِجْهَةِ الأُخْرَى نَجدُ نَظْرَةً مُستمدةً مِــنَ الــنَّصّ الخَالصِ تَمثّــلَتْ فِي الخَوارِج، إذْ يُشَكِّلُ النَّصُّ فِي وَعْيِهِم نُقْطَةَ البَدْءِ وَالحَدَثِ والانْتِهَاء، مِمّا يُعْطِي النَّصَّ سَيْطَرَةً كَبيرةً عَلَى الأَحْدَاثِ وَالوَاقع، في حين نَجدُ تَــفَاوُتاً فِي هَيْمَنَةِ النَّصّ عَلى الوَاقِــعِ عِنــدَ الــشّيعة والأُمَويّين، إذ عَمِلَتِ الأَهواءُ والتَّــأويلاتُ عَلَى صِيَاغَةِ وَإنتاجِ نَصٍّ جَدِيدٍ مُتناغِمٍ مَع الحَدَث، فَأَحــدَثَ ذَلك قَلْباً لِعَلاقةِ التَّــأثِيرِ والتَّــأثُر. فَإذا كَانَتِ العَلاقةُ بَينَ المُؤَثِّرِ والمُؤَثَّر فيهِ مُنْسَجِمَةً فِي الإطارِ الفِكــريّ لِلخَوارِج، إذْ يُشَكِّلُ المُؤَثِّر (النَّصّ) هَيْمَنَةً عَلَى المُؤَثَّر فِيهِ (الوَاقِع)، فَإِنَّ هَذِهِ العَلاقَةَ تَبْدُو مُغَايِرَةً فِي الفِكْــرِ الشِّيعِي خُصُوصاً، إذْ يُصبِحُ النَّصُّ مُتَــأَثِّراً بالوَاقِعِ مِمّا يَعْكِسُ الدَّوْرَ البَشَرِيَّ وَالمَذْهَبِيَّ فِــي التَّــــشْكِيلِ وَالتَّــأوِيل.

(١) **ديوان الخوارج**، جمع وتحقيق إحسان عباس، ص ٢٣٢، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م.

مصادر البحث ومراجعه:

١- القرآن الكريم.

٢- الآبي، منصور بن الحسين، نثر الدر، تحقيق محمد علي القرنة، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.

٣- الأخطل، غياث بن غوث، الديوان، ط٤، تحقيق فخر الدِّين قباوة، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٦م.

٤- البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.

٥- البلاذري، أحمد بن يحيى، أنساب الأشراف، ١٣ج، ط١، تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.

٦- حاكم المطيري، الحرية أو الطوفان، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

٧- ابن حنبل، أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، ٥٠ مج، حققه شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٩.

٨- ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب المصري، مصر، ١٩٩٩م.

٩- الخوارج، الديوان، ط٤، جمع وتحقيق إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م.

١٠- ابن سعد، محمد بن سعد، الطبقات الكبرى، ٨ج، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧م.

١١- ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ١٠٢، دار المعارف، القاهرة.

١٢- السيوطي، جلال الدِّين عبد الرحمن بن أبي بكر، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدِّين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٢م.

١٣- الشهرستاني، أبو محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، ٢ج، تخريج محمد بن فتح الله بدران، المكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٦م.

١٤- الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك. ١٠ج، ط٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٥- العاملي، عدي بن الرقاع، الديوان، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

١٦- ابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد، ٥م، شرحه وضبطه أحمد الزين وآخرون، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦م.

١٧- ابن عساكر، علي بن الحسين، تاريخ دمشق، ٨٠م، تحقيق محب الدِّين عمر بن غرامة العمروي،

دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.

١٨- الفرزدق، همام بن غالب، الديوان، ط١، شرحه علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

١٩- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الإمامة والسياسة، تعليق خيري سعيد، المكتبة التوفيقية، مصر، ٢٠٠٠م.

٢٠- كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، الديوان، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.

٢١- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، ١٠م، ط٢، توثيق عبد الرحمن اللاذقي ومحمد بيضون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧م.

٢٢- الكميت بن زيد الأسدي، الهاشميات، ط٣، مطبعة شركة التمدن الصناعية، القاهرة، ١٩١٢م.

٢٣- ابن ماجه، محمد بن يزيد، سنن ابن ماجه، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، ١٩٩٣م.

٢٤- المبرد، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ٢ج، مؤسسة المعارف، بيروت.

٢٥- مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، استانبول، ١٩٩٢م.

٢٦- يوليوس فلهوزن، الخوارج والشيعة والمعارضة السِّياسيّة الدِّينية، ط٥، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الجليل للكتب والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

صورة السحب في الشعر الجاهلي
"دراسة في التشكيل والرؤيا"

د. خليل عبدسالم الرفوع *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/٢١ تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٤/٣

ملخّص

تهدفُ هذه الدراسةُ إلى تجليةِ صورةِ السحبِ في الشعرِ الجاهلي معتمدة التحليلَ الأسلوبي واستنطاقَ النص الجاهلي ضمنَ سياقه لتبيان تشكيلِ الصورة، وهي صورة ترتبطُ بالإحياء والخصبِ والشكلِ والحركةِ واللونِ، فجاء تشبيهها بالناقة تلقيحاً وحركةً (رعياً) واستدراراً ليرمزَ إلى الإحياءِ والخصبِ بينما يتحولُ هذا الرمزُ إلى حركةٍ سريعةٍ وقوةٍ مدمرةٍ حينما تُشبَّهُ بالجيشِ، وشُبهتْ أيضاً ببعضِ الصورِ الحضاريةِ فكانتْ أداةً ورمزاً معاً للعبورِ إلى دوائرِ الحضارةِ بمظاهرها وألوانها، كما شُبهتْ بالجبالِ والنعامِ المعلّق، وفيهما دلالةٌ على صورةِ الثابتِ المتحرك في آنٍ معاً، وشبهت حركة السحب الثقيلة بالإنسان الكسير والمقيد والنصارى الذين يلاقون الحنيف والأحباش والسكارى المترنحين، وعصرها للماء بالرحى، وخروج الماء منها بانصبابه من المزادة، وحينما تكون خفيفة فإنها تشبه بيت العنكبوت ،كان لتداخلِ لونها الأبيضِ بالشفقِ الأحمرِ معادلٌ نادرٌ في المخيالِ الشعري هو تناثرُ الدمِ بين أجزاءِ الشحمِ الرقيق.

Abstract

This study aims at discussing the image of clouds in Jahiliya poetry from a stylistic viewpoint. The study shows that the image is connotative of the idea of revival and fertility, and hence it is described in term of the mating of a female camel and of the idea of grazing. Sometimes the clouds ae portrayed as an army to connote the idea of destructive force and stamina, as cultural tools that bespeak of certain cultural aspects, and as mountains and hovering ostriches that connote the idea of motion and stillness at the same time. The Hjahilya poetic imagination could portray the combination of the whiteness of the clouds and the redness of the twilight in a very fresh metaphor in which this combination is likened to the scattering of blood among the delicate parts of the fat.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

السحب مظاهر طبيعية متحركة:

شكلت الطبيعة في الشعر الجاهلي مصدراً خصباً وحقلاً دلالياً لكثير من الصور، وقد وقف الشعراء الجاهليون بمشاهدها، وتأملوا ما فيها من مناظر مدهشة تمور دائماً ولا تسكن، واستنطقوا حالها وأسبغوا عليها أحاسيسهم ومشاعرهم، فلم يكن تصويرهم لها تصويراً حسياً يختزل محاكاتهم لها.

ويزخر الشعر الجاهلي بأنسنة المظاهر الطبيعية المختلفة، فلها مشاعر الإنسان وأحاسيسه وفلسفته ورؤاه، و لم يقف الشاعر عند هذا البعد التصويري، بل نرى مقاربة تصويرية بين مظاهر الطبيعة المختلفة والأشياء الحية من حولها، فقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يقيم مع الطبيعة علاقات وجدانية ديناميكية، شأنه في ذلك شأن الإنسان القديم "الذي تناول الطبيعة بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة على دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة في تصوره شيئاً هامداً ساكناً وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه أدرك الطبيعة حيّة عاملة تفرح وتأسى وتغضب وترضي"(١).

وكانت السماء بما فيها من موجودات متحركة وما تشتمل عليه من حقائق جلية تشكل في المخيلة الشعرية في العصر الجاهلي قدراً عريضاً من الأفكار والصور المختلفة التي لم تنفد بل كانت تلهم خيال الشعراء وتغريهم بالوقوف أمامها وتأمّل مواطن الدهشة والجمال فيما تشكله وتبدعه، ومن تلك الموجودات المتحركة دائماً السحب.

أسماء السحب وأنواعها:

مفردها سحابة، وهي : الغيم سواء أكان فيه ماءٌ أم لم يكن، ومن صيغ جمعها الأخرى سحاب وسحائب(٢).وسميت سحابة لانسحابها في الهواء من قولنا: سحبت الشيء أسحبه سحباً(٣).

أ - **أسماؤه العامة** : السحاب، المزن، السماء، الغيم، الأسود، الأسحم، الجون، الحناتم، السدّ، العماء، المحمومي، الأحوى، الطخياء، العماية، الدجن، اليعبوب، السارية، الغادية، الغيث، البَرَدة، الحريصة، الراتق، الطَّفل، العانّ، العين .

ب - أسماؤه الدالة على هيئاته :

١. **المحمل بالماء** : البِكر، الحُرَّة، الخسِيف، المقْرَهف، المُكْرَهف، الخور، الدّلوح، الروي، المزن، الخلوج، المعصرات، الحبير، الريِّق، السقي، الحناتم، الحمَل، القنيف، القنيب، اللّهموم، المُرْثَعِن، المُسِفّ، الحَبي، الطَّريم، المُرْجَحِنّ، النَّفاض، الحيّر .

(١) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ط٣، ص٢٥٨.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م، سحب.

(٣) لسان العرب، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، سحب.

٢. **المتراكم** : الركام، السَّدف، العارض، الغَملُول، الغِفارة، القَرِد، النَّضد، الكَرْفِئ، الكنـــهْور، المكفهرّ، الخال، النَّشاص، الطَّريم، الصَّبير.

٣. **الخفيف** : السَّماحيق، الزَّعْبج، الضَّباب، الطَّهاء، الطَّخاف، الكُدْرة، الأكدر، الرَّهل، الهَزمة، السَّخيف، السَّديم، الرَّهَج .

٤. **المصوِّت** : الأجش، الصَّيِّب، المُجَلْجِل، الهَزِيم، الرَّواعِد .

٥. **المُبْرِق** : البارِقَة، العرَّاص .

٦. **ذو الفتوق** : البُرص، النَّمِرَة، الحبِير، الخَلَل، الطَّخْطَّاخ .

٧. **هراقَ ماءه** : الهفّ، النَّجو، الجَهام، الطَّخاء، السَّبَل .

ج - أسماؤه الدالة على أجزائه :

١. **أول ما ينشأ** : النشء، الظُّلة، الغمام، الخَرْج، القرِيْح، وأوائله أفانين .

٢. **أطرافه** : الهيدب، الكَفاف، الوطفاء، المُسِفّ، العُثْنُون، الشمراخ، المُضِرّ.

٣. **قِطَعُه** : الكَنهور، الأراعيل، القَزَع، الرَّمي، الباضعة، الفارق، الكِسَف، القلَع .

د - أسماؤه الدالة على لونه :

١. **الأبيض** : الغمام، الصَّبير، النَّشاص، الرَّباب، النَّقح، بنات صخر، بنات مخر، اليعاليل، العقْر .

٢. **الأسود** : الأسود، الأسْحَم، الجَون، الحناتم، الخدارى، السَّد، العماء، المحمومي، الأحـــوى، الطُّخياء، العَمَاية، العَمَاء .

٣. **الأحمر** : العصب، السِّيرافي، العقْر(١).

هـ - تعريفه العلمي :

وأمّا التعريف العلمي الفيزيائي للسحب، فهي "تجمع مرئي لجزئيات دقيقة من المـــاء أو الجليـــد أو لكليهما معاً، تبدو سابحة في الجو على ارتفاعات مختلفة كما تبدو بأشكال وأحجـــام متباينـــة ولتـــشكل السحب لا بد من توافر عدة شروط هي:

أ- وفرة بخار الماء في طبقة التروبوسفير(٢) الجوية التي تمثل طبقة السحب.

(١) انظر أسماء السحب اللغوية وأنواعه في : المخصص ، علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ، دار إحيـــاء التراث العربي ، بيروت ، ٩ : ٩٢ – ١٠١ . فقه اللغة وسر العربية ، أبو منصور إسماعيل الثعالبي ، دار الكتب العلميـــة ، بـــيروت ص ٢٧٩-٢٨١ .نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١: ٧٢-٧٣.

(٢) طبقة التروبوسفير: الطبقة الأقرب إلى سطح الأرض من الغلاف الجوي التي تمتد من مستوى سطح البحر حتى ارتفاع وســطي يقـــارب ١٢كم.

ب- حدوث تبريد للهواء الجوي الرطب إلى درجة نقطة نداه[١].

ج- توافر الجسيمات الصلبة في الجو المعروفة بنوبات التكاثف كالدخان، والغبار والرماد البركاني والأملاح. إذ تشكل تلك الجسيمات نوى استقطاب لجزئيات بخار الماء. ومما لا شك فيه فإنّ مكونات السحابة من قطيرات مائية دقيقة الحجم وبلورات جليدية لابد من أن تنمو ويكبر حجمها، ويزداد وزنا، ليتيح لها ذلك فرصة السقوط باتجاه سطح الأرض، وإذا لم يحدث لها مثل ذلك النمو فإنها ستتبدد ويصحو الجو وتسطع الشمس في النهار، وتبدو السماء متلألئة في الليل[٢].

أشكال السحب:

"رُوي أن شيخاً من العرب كان في غنيمة له فسمع صَوْتَ رعدٍ فتخوف المطر وهو ضعيف البصر، فقال لأَمَة له كانت ترعى معه، كيف ترين السماء؟ قالت: كأنها بغال دُهْمٌ تجرّ جلالها، فقال ارعي، ثم قال: كيف ترينها" فقالت: كأنها ثَروب معزى هَزْلى، فقال ارْعي، ثم قال: كيف ترينها؟ قالت: أراها اسودّت وابيضّت، ودنت من الأرض فكأنها بطون حمير ضُحْرٍ، قال: انجي ولا نجاء لك"[٣].

وقال أبو سيعد: سمعت أعرابياً يقول؟ إذا رأيت السحابة كأنها بطن أتان قمراء فهي أغزر ما تكون"[٤].

ويظهر النصان السابقان أن العرب كانوا يربطون السحب وغيرها من مظاهر الطبيعة بواقع حياتهم وما فيها من موجودات حية وغير حيّة فالروايتان تكشفان عن صور حيوانية للسحب، وتتفق الروايتان على أن أغزرها هي أن تكون سوداء مثل بطن الحمار الوحشي، أو بطن أتانه، وهذا ما كان يحسه الجاهلي إذْ يقرن الخير بالخيْر، فكثيراً ما يشبهون السحب بالنوق، وتنزاح صورة السحب عن المشهد الفضائي لتتداخل مع صورة الناقة، والحق أن الشاعر الجاهلي ربط السحابة بها، لأن الناقة في ذاكرة العرب رمز الخير والخصب والحياة.

ويرى بعض الباحثين أن تشبيه السحب بالنوق قي الشعر الجاهلي ليس إلاّ ترديداً فنياً لأسطورة قديمة "فليس في تصويرهم غرابة فقد صور الفراعنة السماء على هيئة أنثى يتحلب المطر من ثدييها، وصوروها

---

(١) نقطة الندى: هي تعبير عن درجة الحرارة التي يبدأ عندها حدوث التكاثف في بخار الماء.

(٢) على حسن موسى، السحب الغيوم، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣-١١.

(٣) ابن سيده: المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، بيروت، ٦:١٠٣.

(٤) المصدر السابق، ٦:١٠٣.

على هيئة بقرة كبيرة الضَّرع"[١].

والحق أن أصحاب المنهج الأسطوري لم يدرسوا هذا الشعر دراسة داخلية بل اكتفوا بالقول إن هذه الصورة لها نظير في المعتقدات القديمة، ونعلم جميعاً أن معتقدات العرب تختلف عن معتقدات الفراعنة، وأن الفراعنة لم يعبروا عن اعتقاداتهم بالشعر، وثمة فرق بين التعبير عن فلسفة ما بالطقوس والشعائر الدينية وبين التعبير عنها بالشعر، ثم إن الجامع بين صدري المرأة وضروع النوق والبقر هو ذلك الحليب المطر المتشكل من الأنوثة المتفجرة مصدر الحياة والخصب والبقاء، ولا يعني هذا التصور السابق أن العرب كانوا ينظرون إلى الناقة في الجاهلية، "كونها نوعاً من العبادة"[٢].

ولعلَّ الذي جعل أصحاب المنهج الأسطوري يزعمون ذلك هو أنهم أسقطوا المجاز والانزياحات الأسلوبية واللغوية عن الشعر فلم يبق إلاّ (هيكل الشعر المضموني) الذي استندوا إليه في زعمهم "بأن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلباً حقيقياً لا مجازاً كما نفترض اليوم"[٣].

ولا أعرف ما قيمة الشعر دون المجاز والصور والانزياح اللغوي؟ ويبدو لي أن أصحاب المنهج الأسطوري قد أبعدوا الصور الأخرى للسحب في الشعر الجاهلي كما أبعدوا المجاز، فهناك صور أخرى للسحب غير الناقة ومنها: الجيش والجبال وبعض المظاهر الحضارية كالسفن والمنسوجات والقصور، وحيوانات أخرى كالجمل والنعام والخيل البلق، واستعير لها مظاهر إنسانية حركية ، ومنها كذلك البحر والرحى والمزادة وبيت العنكبوت، فهل لهذه التصورات ما يماثلها في معتقدات الأمم الأخرى!؟

والتفسير العلمي لمظهر السحب "يتحدد بطبيعة الجزئيات المكونة لها في الجو وحجمها وعددها وتوزيعها. ويعتمد أيضاً على شدة الضوء الساقط عليها ولونه وعلى موقعها بالنسبة إلى الراصد ومصدر الضوء"[٤] فالسحب تأخذ شكل الروابي أو الأبراج الضخمة أو الهيكل العظمي للسمك[٥] أو تشبه شبكة قرص شمع عسل النحل[٦]. وبعضها يكون على شكل نتوءات مماثلة لثدي الأم المرضعة[٧].

ويستطيع المرْءُ في فصل الشتاء إذا أنعم النظر في السحب أن يتخيل أشكالاً كثيرة لها تتماهى مع

(١) انظر: د. نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ط٣، ص١٦١. مصطفى عبدالشافي الشورى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٦، ص١٠٥ د. أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢، ١:٢٦٣.

(٢) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص١٦١.

(٣) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٦١.

(٤) السحب الغيوم، ص٣٨.

(٥) المرجع السابق، ص٧٧.

(٦) المرجع السابق، ص٧٨.

(٧) المرجع السابق، ص٨٠.

الصور التي تستجلبها الذاكرة لحظة الرؤية، ولعلَّ هذا ما كان يحدث للشعراء الجاهلين إذ كانوا يستبشرون خيراً بالسحب المحملة بالماء فشبهوها بالناقة، والرابط بينهما رمزيتهما للحياة واستمرارها، ومنهما يستمد القوة لمواجهة قسوة الطبيعة، والتغلب على الموت وجمود الأشياء من حوله، ولعلَّ كثرة الصور التي تتعالق بالناقة في الشعر الجاهلي تُذهب عن تلك الصور التفكير الأسطوري لأننا ندرس نصوصاً شعرية وليس نصوصاً تعبديّة، ولو فعلنا ذلك لحوّلنا الشعر إلى تراتيل لا يقرؤها إلاّ كهّان المعابد.

فلقد كان منظر السحابة وما فيها من ماء مُؤمَّل يُرْجى باعثاً على إبداع صورة جديدة في الشعر، كان أهم مصادرها الناقة ذات الرمز الغني المنداح على كل خير، أو لنقل بأنها الأم مانحة البقاء.

إن تكوين السحاب هو العلة في الحياة، فهو يؤدي إلى المطر الذي هو أصل الحياة[١]، ولعلّ تسمية العرب للمطر بالحيا لإحيائه الأرض[٢]، ومثل هذا ورد في القرآن الكريم في عدد من الآيات أن الماء أصل الحياة وأنه يحيى الموات[٣].

فالسحب تبعث الفرحة العارمة في الإنسان والحيوان والنبات، وهي تقيم في نفس الجاهلي معادلة شعورية يكون نتيجتها المطر إنّ قلَّ أو كثر "فمصير المطر كان يمثل في معظم الأحيان مصير الإنسان في البادية يترجح معه بين الجدب والخصب والفقر والغنى والبؤس والسعادة وفي أحيان كثيرة بين الموت والحياة"[٤].

ويتكرر في الشعر الجاهلي ارتباط السحب بالسقيا للربع ودار المحبوبة والأحبة الموتى في أجداثهم، وليس تلك الدعوة إلاّ محاولة من الشعراء لإعادة الحياة ونشر عناصرها في الأمكنة كي ينعم أهلوها بالبشر الخصب والتجدد، ولا يخلِّصُ الأمكنة من اليباب إلا وَدْقٌ مُلِثٌّ تزجيه سحب مركومة، ومن الصور المكررة التي تعبر عن ارتباط السحب بسقيا منازل المحبوبة قول عمرو بن قميئة[٥]:

(١) انظر: د. ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م، ص١٢.

(٢) لسان العرب، حيا، وانظر: أحمد محمد الحوفي، أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م، ص٢٥.

(٣) انظر مثلاً: البقرة، آية ١٦٤. هود، آية٧. النحل، آية٦٥. الأنبياء، آية ٣٠. النور، آية٤٥. الفرقان، آية ٥٤. العنكبوت، آية ٦٣. الروم، آية٢٤. لقمان، آية١٠. السجدة، آية ٨. الزمر، آية ٢١. الجاثية، آية ٥.

(٤) د. إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م، ط٣، ص٤٩.

(٥) ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢١. وانظر كذلك: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ١٩٦٤، ص٧٣، ص٢٨٢. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٨٩. ديوان المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٣٤. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشوره، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦، ص١١. ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥م، ص١٤٦. ديوان علقمة الفحل، تحقيق لطفي الصقال، دار الكتاب العربي، حلب، ١٩٦٩م، حلب، ص٣٤.

فَسَقَى منازِلَهـــــا وحِلتَهـــــا قَـــــرِدُ الربـــابِ لصوتِه زَجَل

ومن صور السحب المكرورة التي ترتبط بسقيا الأحبة الموتى قول قيس بن الخطيم يرثي ربيعة بـــن مُكَدَّم(١):

فَسَقَى الغَوادِي رَمْسَك ابْنَ مُكَدَّم مِنْ صَوْبِ كُلِّ مُجَلْجَلٍ وَكَّافِ

حمل الرياح للسحب:

يظهر في الشعر الجاهلي أنّ الرياح هي القوة التي تنشئ السحب، وهي الحاملة والـــسائقة لهـــا، ويكشف أبو ذؤيب الهذلي عن الرياح التي حملت السحب فوق البحار ورفدتها بسحب جديدة، يقول أبو ذؤيب(٢):

سَقَى أُمَّ عَمْروٍ كُلَّ آخـــرِ ليلةٍ حَنَاتِمُ سُـــوْدٌ ماؤهُنَّ ثَجيْجُ
تَروَّت بماء البحرِ ثم تـــَنصَّبَتْ على حَبَشـــــيَّاتٍ لَهُنَّ نئيْجُ
إذَا هَمَّ بالإقْلاعِ هَبَّتْ لَهُ الصَّبا فأُعْقِبَ نَشْءٌ بَعْدَها وخُروجُ
يُضِيءُ سَنَاهُ رَاتِقاً مُتكشِّـــفاً أَغَرّ كمِصْبَاحِ اليـــهودِ دَلُوجُ
كما نَوَّر المِصْبَاحُ لِلعُجْمِ أَمْرَهُمْ بُعَيْدَ رُقادِ النّائمـــــينَ عَرِيْجُ
أَرِقْتُ له ذاتَ العِشـــاءِ كأنَّهُ مخاريْقُ يُدْعى وَسْطَهُنَّ خريجُ
تُكَرْ كِـــــرُه نجـــديَّةٌ وَتَمُدُّهُ يمانيةٌ فَوْقَ البـــــحارِ معُوْجُ

فهي سحب سود ممتلئة بالماء، وكان مصدرها بخار الماء المتصاعد من البحر ثم حملته ريـــاح الحبـــشة بسرعة فائقة وقد آزرها ريح الصبا فزادت عليها سحباً جديدة، وفرقت عنها سحباً أخرى، وكأن السماء تحتفي بهذه السحب فيضيء البرقُ جوانبها، وكانت الريح النجدية الشرقية (الصَّبا) ترد تلـــك الـــسحب وتقلبها وتحافظ عليها، وأخذت ريح الجنوب اليمانية ترفدها بسحب جديدة، ففي النص السابق نلحـــظ مصدر تشكل السحب، وأهمية الرياح في حمل السحب وسوقها عبر مسافات طويلة لتكون أكثر مطـــراً. وفي صورة أخرى نرى الرياح تسوق السحب سوقاً سريعاً، يقول خفاف بن ندبة(٣):

إذا قُلْتَ تَزهاهُ الرِّياحُ دَنَا لـــهُ رَبَابٌ له مثلُ النَّعَامِ الموسَّـــقِ

ومن الرياح التي أفرد لها الشعراء الجاهليون مساحة في حمل السحب ريح الجنوب، وهبوبها من اليمن، وهي

(١) ديوانه، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص٢٣٧. وانظر كذلك: ديوان النابغة الذبياني، ص١٩٠. شعر الخنساء، تحقيق أكرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص١٠٩، ١٢٦، ١٣٤، ١٤٤.

(٢) ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ١:١٦٤.

(٣) الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٥م، ص٢٦.

من أكثر الرياح حَمْلاً للسحب ولعلَّ لها دلالة أخرى تعبر عن التعالق بين العربي وأصله اليماني، ثم إن بين اليُمن والغيث علاقة الخير والخصب، وعن هذه الريح يقول أوس بن حجر(١):

هَبَّتْ جَنُوْبٌ بأعْلاْه وَمَالَ بِهِ ... أعْجَازُ مُزْنٍ يَسُحُّ المــــاءَ دَلاحِ
فَالتجَّ أَعْلاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أسْفَلُهُ ... وضَاقَ ذَرْعَاً بِحَمْلِ الماءِ مُنْصاحِ

ويصف طرفة بن العبد ريح الجنوب حينما تمري السحب وتحملها برِقة، ثم تهبّ لها ريح الصَّبا (النجديــة) الرخيةُ نَسَماً وهوناً، وتسوق طيبَ الغوادي لدار محبوبته، يقول(٢):

مَرَتْهُ الجنوبُ، ثم هبَّتْ له الصَّبَــا ... إذا مسَّ مِنْها مَسْكَناً عُدْمُلاً نَزَلْ

ومن الرياح التي تسوق السحب ريح الشمال ويسميها بعض الشعراء الريح الشآمية ومهبها منـــها، يقول النابغة الذبياني واصفاً سحبها(٣):

وَهَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْــقَاءِ ذِيْ أُرُلٍ ... تُزْجِي مَعِ الصُّبْحِ مِنْ صُرَّادِهَا صِرَمَا
صُهْبَ الظِّلالِ أَتيْنَ التينَ عَنْ عُرُضٍ ... يُزجيْنَ غَــيْماً قلــيلاً ماؤُهُ شَــبما

فهي ريح تبدو عَبوساً جَهاماً هبت من جبل أُرُل بأرض غطفان، تسوق غيماً لا ماء فيه ولا يحجــب ضوء الشمس لأن ظله غيرُ كثيف.

ويظهر في شعر النابغة أن ريح الجنوب تسوق السحب وحتى لا تضل تلك السحب سبيلها تعدلها ريح الشمال وتحافظ عليها كيلا يتبدد منها شيءٌ، يقول النابغة(٤):

تُكركِرُهُ رِيْحٌ يجودُ بِصَوْبِهــــا ... وَتَعْدِلُهُ أُخْرَى شَمالٌ فيهْتَدِي

ويظهر لنا مما سبق أن الرياح هي التي تثير السحب وتؤلف بينه بعد أن كان قَزَعاً وتجعله متراكماً، وكلما كانت الرياح أكثر شدة كلما كانت السحب أكثر ثقلاً وحملاً للماء.

---

(١) ديوان أوس بن حجر، تحقيق د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م، ص١٦. وانظر صورة ريح الجنوب في: المفــضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، ص١١٩، والــشعر لعلقمــة الفحل.

(٢) ديوان طرفة، ص١١٣، والعدمل: القديم.

(٣) ديوان النابغة الذبياني، ص٢١٧.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ص١٠٠، تكركره: تعيده مرةً بعد مرة. وانظر سوق رياح الصَّبا والجنوب للسحب في: ديوان ســحيم عبــدبني الحسحاس، تحقيق عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٦٨م، ص٨٥.

صور السحب

١ - الناقة :

أ - التلقيح:

إذا كانت الرياح هي وسيلة تجميع السحب وسوقها فإنها أيضاً وسيلة تلقيحها، فهي تنقل اللقاح إليها من الغيث، يقول أبو دؤاد الإيادي(١):

وَغَيْثٍ تَوسَّنُ مِـــنْهُ الرِّيـــــا ... حُ جُوْناً عِشاراً وعُوْنَاً ثِقالا

إذا كَرْكرتْهُ رِيْاحُ الجَنُــــــوْ ... بِ أَلْقَحْنَ مِنْهُ عِجَافاً حِيَالا

ويُظهر لنا البيتان أن السحبَ نوقٌ ألقحتها الرياح بالغيث الذي تحمله، وأن من تلك النوق مَنْ أُلقِحَتْ من قبلُ وأنتجت، وأنَّ منها من أُلْقِحَتْ وأتى عليها عشرة أشهر من حملها فهي سودٌ ثقال لكثرة ما تحمل في بطنها من حمل، وهي تذكرنا بالسحب السود المحملة بالغيث- وأن منها الحيال العجاف الـــتي تنتظـــر اللقاح، وهي صورة توحي بأهمية الرياح في الإخصاب، وتكوين السحب الممطرة، وتتكرر صورة السحب غير المحملة بالمطر التي تنتظر الرياح كي تلقحها بالغيث في شعر أبي ذؤيب في قوله(٢):

إِذَا كَرْكَرتْهُ رِياحُ الجنــــــــو ... ب أَلْقحَ منها عِجَافاً حِيَـــــالاً

فهي صورة مستوحاة من طريقة تلقيح الفحول للنوق، فإذا كان الفحل يلقح الناقة بماء الحياة؛ فإن الرياح كذلك تحمل الغيث الذي تلقح به السحب التي انتظرته طويلاً وهو قطرات قليلة لكنه سيتحول في بطـــون السحب إلى مطر كثير حينما تنجبه للحياة كفصلان الناقة. وللسحبِ كما للنوق جوف عظيم تحمل فيـــه أجنتها، وهي في السحب (قطرات الماء)، فجوفها يكبر كما يكبر بطن النوق حينما تحمل، يقول المتنخـــل الهذلي(٣):

هلْ هَاجَكَ الليلَ كَلِيْلٌ علــــــى ... أَسَماءَ مِنْ ذِي صُبُرٍ مُخيـــــلِ

أَنْشَأَ في العَيْــــقَةِ يرمي لـــــه ... جَـــوْفُ رَبابٍ وَرِهٍ مُثْقَـــلِ

وتبدو السحب الملقحة المثقلة بالماء نوقاً عشاراً متعبة، هرمة مبحوحة الصوت، مسترخية المشافر مكـــدودة الجسد من كَبَد الحمل ونغصه؛ بيد أنها بُعيد الولادة تحنو على فصلانها وتدرّ اللبن الغزير وتضعهم قربها على

---

(١) شعر أبي دؤاد الإيادي، فصل من كتاب "دراسات في الأدب العربي"، للمستشرق غوستاف فون غرنباوم، دار مكتبة الحيـــاة، بـــيروت، ١٩٥٩م، ص٢٣١. توسّن: تلقح. الجون: النوق السود. العون: جمع عوان وهي الناقة التي انتجت.

(٢) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرح وتقديم سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م، ص٢٠٩.

(٣) ديوان الهذليين، ٦:٢. الصبر: جمع صبير: وهو الغيم الأبيض، العيقة: مكان. الوره: المتساقط.

صعيد مطمئن على عينها، لأنهم ما زالوا ضعفاء، فعلاقة السحب بالماء أثناء حمله وبعيد إنزاله هي علاقة الأمومة والرعاية الدائمة، يقول عبيد بن الأبرص مجلّياً عناصر تلك الصورة(١):

كأنّما بَيْنَ أعْـلاهُ وَأَسْـفَـلِهِ		رَيْطٌ مُنَشَّرَةٌ أوْ ضَوْءُ مِصْباحِ
كأنَّ فِيْهِ عِشَاراً جلَّةً شُـرُفـاً		شُعْثاً لهامِيْمَ قدْ هَمَّتْ بِإرْشَاحِ
بُحّاً حَنَاجِرُهَا هُدْلاً مَشَافِرُهَـا		تُسِيْمُ أوْلادَها في قَرْقَرٍ ضَاحِـي

ويشبه أبو ذؤيب الهذلي السحب المحملة بالمطر بالمخاضِ الحواملِ السودِ التي أوهنها الحمل فتركها الرعاة حينئذٍ ثمة في مراعيها حتى تستريحَ وتضعَ أحمالها، يقول أبو ذؤيب(٢):

رَأَيْتُ وأهْلي بوادِي الرَّجِيْـــ		ـعِ في أَرْضِ قَيْلَةَ بَرْقَا مُلِيْحَـا
يُضيءُ رَبَاباً كَدُهْـمِ المخَـا		ضِ جُلِّلْنَ فَوْقَ الوَلايَا الوَلِيْحَـا
كأنَّ مَصَاعِيْبَ غُلْـبَ الرِّقـا		بِ في دَارِ صِرْمٍ تُلاقِيْ مُرِيْحَـا

ب – الحركة » الرعي:

استوحى الشعراء الجاهليون صورة رعي الإبل في المراعي لحركة السحب في الفضاء، فهذا خفاف بن ندبة يقارب بين صورة السحب الكثيرة وحركتها في الفضاء بسوم الإبل التي ترعى ويقودها الرعاة إلى أرض صلبة بعد أن رعت الكلأ وملأت بطونها منه فأبهج الرعاةَ سيرُها ومنظرُها، وهم يحدونها فرحين، يقول خفاف(٣):

كأَنَّ الحُدَاةَ والُمشَايعَ وَسْطَـهُ		وعُوْذاً مطافيلاً بأمْعَزَ مُشْـرِق

وفي شعر النابغة نلحظ صورة السحب المتناثرة بأذواد النوق التي توحشت في المراعي وحدها فلا يوجد راعٍ يجمعها إلى بعضها في صعيد واحد، يقول النابغة(٤):

أَصَاحِ ترى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ		يُـضِيْءُ سَنَاه عَنْ رُكامٍ مُنَضَّـدِ
أَجَشَّ سِمَاكِيَّاً كـأَنَّ رَبَـابَه		أراعيْلُ شتَّـى مِنْ قـلائصَ أُبَّدِ

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص٣٥ ، ٣٦، الجلة: المسانّ من الإبل. الشرف: جمع شارف وهي الناقة المسنة الهرمة. الشعث: المتلبدة الشعر. اللهاميم: النوق الغزيرة. إرشاح: من أرشحت الناقة إذا اشتد فصيلها وقوى. تسيم: ترعى. القرقر: الأرض اللينة.

(٢) ديوان الهذليين،١: ١٢٩-١٣٠. الرجيع: ماء لهذيل. المليح: الذي يلمع. قيلة: مكان. الولية: البرذعة. لوليحة: العديلة. الدهم: السود. الصرم: الجماعة. غلب الرقاب: غلب رقابها الشَّعر. مريحا: أراحوا إبلهم.

(٣) شعر خفاق بن ندبه، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م، ص٣٧.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ص١٠. الركام المنضد: السحب المتراكبة. الأجش: غلظ الصوت، أي الرعد. السماك: من الأنواء الصيفية.

وتحن أطراف السحب إلى بعضها وهي تتحرك في الفضاء كما تحنُّ النوق إلى بعضها حينما تنأى وتبتعد، يقول مُلحة الجرميّ(١):

تَحِنُّ بأجْوَازِ الفَلا قُطُراتُــهُ   كَمَا حَنَّ نِيبٌ بَعْضُهُنَّ إلى بَعْضِ

وتفرّقُ السحب في الفضاء وتشتتها كي يعمَّ خيرها يشبه نوقاً ضيّعت فصلانها؛ فهي دائمةُ البحث عنهم، يقول طرفة(٢):

كَأَنَّ الخَلايا فيهِ ضَلَّتْ رِبَاعَهَا   وَعُوْذاً إذا ما هَزَّه رَعْدُه احْتَفَــلْ

وبطْءُ حركةِ السحبِ دليلٌ على كثرة ما تحمل من ماء، وحركتها حينئذٍ مثل سير الناقة الـتي قُيدت بالعقال في الأرض المرملة فهي تمشي وئيدةً قريبة الخطو بقيدها، يقول ملحةُ الجرمي(٣):

و بَاتَ الحبيُّ الجَوْنُ يَنْهَضُ مُقْدِماً   كَنَهْضِ المُدانَى قَيْدُهُ المَوْعِثِ النَّقْضِ

ويستعير الحطيئة (النوم) ليصف بطء حركة السحب وثباتها وعدم قدرتها على مواصلة السير لكثرة ما تحمل من مطر فهي في تلك الصورة الثقيلة البطيئة تضارع الناقة حينما يُحَلُّ عنها وضينُها فتسكن في مجثمها لما أصابها من وعثاء السير وشُقَّةِ الطريق، يقول الحطيئة(٤):

ثُمَّ انصَرَفْتُ بمِجْــذَامٍ عُذَافِرَةٍ   سَــنَّ الرَّبِيْعَ بها ترعيَّةٌ أَنِقُ
في عَازِبٍ نَامَ لَيْلُ السَّارِيَاتِ بِهِ   مِنَ الأوائلِ وانحلَّتْ بِهِ النُّطُقُ

ويصف أبو ذؤيب الهذلي ثقالَ المزن لكثرة ما فيها من غيث بالنوق الباركة في مراعيها إذ لا تستطيع النهوض لكثرة ما في بطونها من كلأ وماء، يقول(٥):

كَأَنَّ ثِقَالَ المُزْنِ بَيْنَ تُضَارِعٍ   وَشَامَةَ بَرْكٌ مِنْ جُذَامَ لَبِيْجُ

ويشبه حميد بن ثور الهلالي أوائل السحب السود بالإبل الكلبية العشار التي تغمز في مشيها وتظلع من

(١) أبو تمام، ديوان الحماسة براوية أبي منصور، الجواليقي شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ط١، ص٣٧٧.

(٢) ديوان طرفة بن العبد، ص٩١.

(٣) ديوان الحماسة، ص٣٧٧. المدانى: الذي قيد. الموعث: السائر في الوعث وهي الأرض اللينة الكثيرة الرمل. النقض: الضعيف.

(٤) ديوان الحطيئة. برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د.نعمان محمد أيمن طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ط١، ص١٥١. وانظر: المفضليات، ص٣٧٤، والشعر لسبيع بن الخطيم التيمي.

(٥) ديوان الهذليين، ١:٥٥. لبيج: لا يبرح.

كثرة أحمالها، يقول[١]:

كأَنَّ الرَّبابَ الدُّهْمَ في سَرَعَانِه عِشَارٌ منَ الكَلْبِيَّةِ الجُوْنِ ظُلَّعُ

ويشبه الشمردل بن شريك اليربوعي قطع الرباب المحمل بالماء بقطار من الإبل السائرة -العبادية - المحملة بالبضائع، ففي طرفي الصورة بطء في الحركة وثقل في الحمل وبشرى لمن ينتظر حملها، يقول[٢]:

فجادكَ وَسْميٌّ كَأَنَّ ربابَهُ قِطَارٌ عِبادِيٌّ عليهِ وُسُـــوْقُ

ويستعير الشعراء للسحب بعض أجزاء جسم الجمل الضخمة المتحركة بتثاقل ليصفوا سيرها البطيء بسبب ما تحمل من مياه، ومن ذلك قول أمية بن أبي عائذ في وصف سحاب مستعيرا له ســـنامَ الجمـــل الضخم وصدره الواسع العريض وعنقه المستقيم الطويل:

وكلُّ حَبِيٍّ ذِي رَدِيفٍ لعرْضِهِ سَنَامُ وَهادٍ مُتْلَئِبٌّ وكَلْكَلُ[٣]

وفي صورة أكثر تفصيلا، يقول حميد بن ثور[٤]:

ولقدْ نظرْتُ إلى أغرَّ مُشَهَّرٍ بِكْرٍ تَوسَّنَ بالخميلةِ عُونا
متسنِّمٍ سَنِمَاتِها مُتَـــفَجِّسٍ بالهدرِ يملأُ أنفُساً وعُيونا
بِــتْنا نراقِبُـــهُ وباتَ يلفُّنا عَمِدَ السَّنامِ مُقدِّماً عُثْنُونا

فهو يصف سحابا محملا بالماء طرق ليلا عند الوسن خميلةً وأرضاً مجدبةً فأخذ يعلو التلال والآكام كالجمل القوي الهادر ذي السنام المرتفع على غيره من الإبل، فهو يعجب الناس لضخامته ويملأ عيونهم، ثم شبه عثنون السحاب أي ما تدلى منه بغارب الجمل وسنامه الذين أثقلهما الحمل وأثر فيهما، ولا ريب أن مايحمله السحاب والجمل يشكل مصدرا متجددا للحياة والبشر والأمل.

ج - استدرار السحب

من الصور التي اقتنصها الشعراء الجاهليون لما تقوم به الرياح لإنزال المطر من السحب صورة ســـوق

---

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالي ، صنعة عبد العزيز الميمني ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القـــاهرة ، ١٩٥١م ، ص١٠٧.

(٢) الشمردل بن الشريك اليربوعي ، مجلة معهد المخطوطات العربية ، مجلد ١٨ ، الجزء الثاني ، ١٩٧٢م ، ص٣٤٢ .

(٣) شرح أشعار الهذليين ، ٢ : ٥٣٣ .المتلئب : المستقيم .

(٤) ديوان حميد بن ثور الهلالي ، ص١٣٥. توسن : طرق ليلا عند الوسن أي النعاس . عون : الأرض التي أصابها المطر مرة.التسنم : العلـــو .السنمات : الإبل العظام السنمات . متفجس : متكبر .

الرعاة للإبل سوقاً سهلاً، متلطفين بها لتسكنَ ثم مسح ضروعها بتؤدة لتدرّ عروقها اللبن، فالرياح تحلب السحب حلباً بعد أن ألقحتها وملأت أجوافها غيثاً.

يقول عبيد بن الأبرص مصوراً سوق ريح الصبا للسحب ثم إنزال المطر منها بمسح الراعي الأجير لضروع النوق برفق لتدر ضروعها اللبن الغزير، فالرياحُ مؤنسنةٌ لها صفات الإنسان من حركة وهدوء ومشاعر، يقول عبيد(١):

سَقَى الرَّبابَ مُجَلْجِـلُ ... الأكْنافِ لَمّاحٌ بَرُوْقُـهْ

جَوْنٌ تُكَرْكِرُهُ الصَّبَـا ... وَهْنَاً وتمـريْهِ خريْقُهْ

مَرْيَ العَسِيْفِ عِشَـارَهُ ... حَتّى إذا دَرَّتْ عُرُوقُهْ

وتبدو ريح الصَّبا تسوق طيب الغوادي هوناً وتتلطف بها لتهدأ ثم تحلبها حلباً رقيقاً رُخاءً فيأتي كرضاب سمية لذيذاً عذباً، يقول الحادرة(٢):

وإذا تُنازِعُكَ الحديْثَ رَأَيْتَها ... حَسَناً تَبَسُّمُهَا لَذيْذَ المكْرَعِ

كغَرِيْضِ سَارِيَةٍ أَدَرَّتْهُ الصَّبَا ... مِنْ مَاءِ أسْجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنْقَعِ

وتتكرر هذه الصورة أيضاً في شعر المسيب بن علس، ولكنها أكثر تفصيلاً واستدارة، وفيها تؤنسن ريح الصبا فتبدو مزجيةً للسحابة ثم مُدِرّة لمائها القليل الذي تحفظه بإبريق مطلي بالطين كما تُحفظ الخمرُ المعتقة، والرابطة بين ماء تِلك السحابةِ والرضاب والخمر غير خافية، فعناصر الإحياء والخصب واللذة تسري فيها، يقول المسيب واصفاً رضاب محبوبته(٣):

وَمَهَاً يَرِفُّ كأنّه إذْ ذُقْتَهُ ... عانِيَّةٌ شُجَّتْ بماءِ وِقَاعِ

أَوْ صَوْبُ غاديةٍ أدرّتْهُ الصَّبا ... بِبَزِيْلِ أَزْهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَاعِ

وتبدو ريح الجنوب أكثر استدراراً للماء، فهي سائقة المزن الحوافل، فدرّها يكون غزيراً وينصبّ انصباباً، يقول عمرو بن قميئة(٤):

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص٨٩. الرباب: جبل قرب المدينة. الخريق: الريح. العسيف: العبد الأجير.

(٢) ديوان الحادرة، تحقيق د.ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص٤٦، ٤٧. وانظر صورة ريح الصبا وهي تدر المطر في: ديوان امرئ القيس، ص١٤٥.

(٣) شعر المسيب بن علس، تحقيق د. أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٤م، ص١١١، ١١٢. يرف: يقطر: البزيل: الشق. الأزهر: الإبريق. مدمج: مغطّى. السياع: الطين.

(٤) ديوانه: ص٩٤. وانظر كذلك: ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م، ص٧٦. ديوان الأعشى، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠، ص٣٣٥.

مُتَحَلِّبٌ تَهْوي الجنــوبُ بِهِ فتكادُ تَعْدِلُهُ وَيَنْجَفِـــــلُ

ومن الرياح التي تحلب السحبَ النكباءُ وهي الريح الآتية من مصر، وهي شـديدة تجتـرف النبـت والشجر، ويبدو أن تلك الشدة كانت مؤثرة في دَرِّ الماء الذي مرته من السحب الثقال، يقول الشماخ(١):

مِنْ صَوْبِ سَارِيةٍ أطَاعَ جَهَامُهَا نكباءَ تَمْرِيْ مُزْنَهـا أوْدَاقا

ويشبه امرؤ القيس نزولَ المطر الغزير ثم توقفه ثم نزوله جَذعة بحلب الناقة ثم تركها بُرْهَةً ثم معاودة حلبها، فقد جعل ما بين السّحين بمنـزلة الفيقة للناقة، وقد استعار الشاعر الفيقة للسحاب ليكون ماؤها دافقاً سحّاً فياضاً، يقول امرؤ القيس(٢):

وَأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ عَنْ كُلِّ فِيْقَةٍ يَكُبُّ عَلى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبُلِ

وداخل الشاعر أمية بن أبي الصلت بين نتاج السحب والإبل وأضاف إلى الماء واللبن العسلَ لما فيـه من شفاء، فلم تعد السحب تشبه الإبل وحسب بل هي إبل خُلِّيت في السماء للحلب، وحينئذ فهي تقطر ماءً فراتاً ولبناً صافياً وعسلاً شافياً، وهي كلها تسر وتشفي الناس، يقول أمية(٣):

فَنَسَاها عَلَيْهِمُ غَادِيَـــاتٍ وَمَرَى مُزْنَهُمْ خَلايَا وَخُوْرَا
عَسَلاً ناطِقَاً وَمَاءً فُرَاتـــاً وَحَلِيْبَا ذا بَهْجةٍ مَــزْمُوْرَا

ولا ريب أن المطر يعيد الحياة للأرض ويغيث الإنسان والحيوان والنبات، وإذا كانت الـسحب في السماء هي مصدر الإحياء والإخصاب فإن الناقة في الأرض تتماهى معها في الدور والوظيفـة والـشكل أيضاً.

٢ - الجيش: لقد ربط الشعراء الجاهليون بين صورة الجيش المحارب وبين صور السحب والمطر والـسيول عبر تشبيه دائري تكاملي في تشكيل الصورة عناصره الجيش ← السحب ← الجيش إذ يتراءى الجـيش سحباً ومنها تنبثق قوة الجيش المدمرة، وإذا كانت صورة المطر والسيول تشترك مع الجيش في قوة الـسحق والدمار وقلع كل شيء وإغراقه، فإن السحب مصدر هذه القوة المتفجرة؛ فهي في هذا السياق لا تحمـل الوَدْقَ المسحوَر بأمواهِ العِذابِ ليسقي بلاداً أمحلت حِقَباً، بل هي سحب عبوس جهام مثقلـة بـالموت،

(١) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، ١٩٦٨م، مصر، ص٢٦٤.
(٢) ديوانه: ص٢٤، وانظر ص٧٣.
(٣) بهجة عبدالغفور الحديثي، أمية بن أبي الصلت حياته وشعره، ط٢، ص٢١٩.

تدفعها ريح عاتية قاسية تطوِّحُ بها لتسحق كلَّ شيء سحقا، يقول جساس ابن نشبة التميمي(١):

فَلَمَّا دَنَوا صُلْنَا فَفَرَّقَ جَمْعَهُمْ   سَحَابتُنَا تَنْدَى أَسِرَّتُهَا دَمَــا

ففي البيت السابق تظهر صورة قوم الشاعر المحاربين؛ فهم سحابة حمراء واحدة متجمعة حينما يغيرون على أعدائهم وليسوا سحباً متفرقة مشتتة، ولكثرة النجيع الذي علق بأجساد أعدائهم فإن تلك السحابة ترشح بدمائهم لا بالمطر، ولا شك أنها صورة بشعة كريهة أن تتشرب السحابة دماء العدو ثم ترشحه وتزجيه عليهم تارة أخرى، إنها سحابة محملة بالموت ولا تتحلب إلا أسبابه.

ويجعل المخبل السعدي للسيوف سحباً تظللها ثم تدفع بها نحو الأعداء لتجعلها عليهم دماء وموتاً، يقول المخبل(٢):

وإنّا أُناسٌ تَعْرِفُ الخَيْلُ زَجْرَنَا   إذَا أَمْطَرتْ سُحْبُ الصَّوارِمِ بالدَّمِ

والجيش حينما يقبل على أعدائه فإنه كالسحب التي تدر عليهم الموت والهلاك، وإذا رأينا من قبلُ أن السحب تدر الدم على الأعداء، فإنها في مواطن أخر تدر البَرَدَ الصَّرْدَ والريح الصِّرَّ ثم تلقاهم السيوف فتكبهم في حياض الموت كبًّا، والسحب في كلا الحالتين يكون درُّها ذميما مهلكاً، يقول هلالُ بن رزين(٣):

وَأَيْقَنَتِ القَبَائِلُ مِنْ جَنَابٍ   وَعَامِرَ أَنْ سَيمْنَعُــهَا نَصِيْرُ
أَجَاْدَتْ وَبْلَ مُدْجنَةٍ فَدَرَّتْ   عَلَيْهِمْ صَوْبُ سَارِيَةٍ دَرُوْرُ
فَوَلَّوا تَحْتَ قِطْقِطِها سِرَاعَاً   تَكُبُّهُمُ المهَنَّـــدَةُ الذُّكُوْرُ

وفي شعر أبي ذويب الهذلي تبدو صورة الجيش أكثر موراً وسرعة، فهم يتحركون في كل صوب ومكان كالسحب القريبة من أديم الأرض تحركها الرياح بشدة فينسكب منها المطر انسكاباً مميتاً، يقول أبو ذؤيب(٤):

غَدَاةَ المُلِيْحِ حَيْثُ نَحْنُ كأَنَّنَا   غَواشِي مُضِرٍّ تَحْتَ رِيْحٍ وَوَابِلِ
رَمَيْناهُمُ حَتَّى إذَا ارْبَثَّ أَمْرُهُمْ   وَعَادَ الرَّصِيْــعُ نَهْيَةً لِلْحَمَائِلِ
عَلَوْناهُمُ بِالمشْرَفِيِّ وَعُــــرِّيَتْ   نِصَالُ السُّيُوْفِ تَعْتَلِي بالأَمَاثِلِ

(١) ديوان الحماسة، ص٦٣ . وانظر: المطر في الشعر الجاهلي، د. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م، ص١٨٦، ١٨٩.

(٢) شعر بني تميم في العصر الجاهلي، تحقيق عبدالحميد المعيني، طبعة نادي القصيم، السعودية، ١٩٨٢م، ص١٢٥.

(٣) ديوان الحماسة، ص٦٤. وقطقطها: بردها.

(٤) ديوان الهذليين، ١: ٨٤-٨٥. اربث: أبطأ. الرصيع: سيور تضفر. نهية: انتهت.

وفي شعر قيس بن الخطيم تظهر صورة السحب التي تُحلب حَلْباً ولا يكون نتاجها خيراً وحياة بـــل موتاً متفجراً وشراً مستطيراً، ثم يعقبها سيول تجترف النبت والشجر وتقتلع الصخور العظام، يقول قيس(١):

جَاءَتْ بَنُو الأوْسِ عَارِضَاً بَرِدَاً تَحْـــلِبُهُ الرِّيْحُ مُقْبِلاً حَلَبا
أرْعَنَ مِثْـــلَ الأتِيِّ أعْـــقَـــبَهُ صَوْبُ مُلِثٍ يُسَيِّلُ الحَدَبَا

وقال بشر بن أبي خازم الأسدي(٢):

فلـــــما رأوْنا بالنِّسَـــــــارِ كَأَنَّنا نشَاصُ الثُّريَا هَيَّجتْهَا جَنُوبُهــَا
فَكَانوا كَذَاْتِ القِدْرِ لَمْ تَدْرِ إذْ غَلَتْ أَتُنْـــزِلُهَا مَذْمُـــوْمَةً أَمْ تُذِيْبَهَـــا

فهم تحولوا إلى سحب تحمل كروب المنون وأسباب الرهبة والرعب حتى أصبح أعداؤهم يتقلبون بين رجاء الحياة وخطفة الموت،، لكنهم يَوْجَلون كلما أحسوا بدنوهم مسرعين كالسحب.

ويصور أبو خِراش الهذلي وقع الجيش بأعدائهم مثل وقع السحب الماطرة موْتا، يقول(٣):

فَسَائِلْ سَبْرَةَ الشّجعِيَّ عَنَّـــا غَدَاةَ تَخَالُنَا نَجْوَاً جَنِيْبَـــا

وتشبيه الجيش بالسحب ضمن سياق الحرب يضفي على الصورة القوةَ التدميريةَ والنقمةَ العارمـــةَ، يضاف إلى ذلك أن السحب حينما ترد طرفاً في السياق الحربي تشتمل على عناصر أخرى منها: الريـــاحُ اللافحة المهلكة التي تزوي الوجوه، وجامدُ البَرَدِ أو السيلُ الجارف الذي لا يغيضُ والبْردُ الـــذي يـــصرد الأبدان، فقد تحولت السحب ضمن هذه المعطيات إلى عنصر موت للإنسان وسبب تدمير للأرض والحرث، وهو مشهد متضاد مع السياق الإحيائي الطبيعي لها.

٣ - صور حضارية

أ- السفن: ثمة صورتان فيهما مقاربة بين السحب والسفن، ولا شك أن السفن من الأدوات الحـــضارية الاقتصادية التي تحمل البضائع المتنوعة، فهي تحمل الخير الكثير، وقد وردت الصورتان في شعر صخر الغي، إذ يشبه في الأولى أواخر السحب الثقال التي يتوالى بعضها في إثر بعض بسفن الفـــرس الـــتي رســـت إلى الساحل، يقول(٤):

(١) ديوان قيس بن الخطيم، ص١٤٦.
(٢) ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ط٢، ص١٦.
(٣) ديوان الهذليين، ٢:١٣٤.
(٤) ديوان الهذليين: ٢:٦٨. وليفا: متتابعاً. أجش: سحاب. الربحل: الثقيل. الريط: البرق. الملا: موضع.

لِشَمّاء بَعْدَ شتاتِ النَّــوَى وَقَدْ كُنْتُ أَخْيَلْتُ بَرْقَاً ولِيْفَا
أَجَشَّ رِبَحْلاً له هَيْــدَبٌ يُكَشِّفُ لِلْخَالِ رَيْطاً كَشِيْفَا
كَأَنَّ تَوالِيَهُــ بِالمــــــلاِ سَفَائِنُ أَعْجَمَ مايَحْــنَ رِيْفَا

وفي الثانية يصف السحب المثقلة بالماء بالسفن المقبلة من التجارة وقد حملت بضائع كــثيرة اشــتريت جُزافاً بغير سعر محدد، يقول(١):

فَأَقْبَلَ مِنْهُ طِوَالُ الــــذُّرا كَأَنَّ عَلَيْهِنَّ بَيْعَاً جَزِيْفَـــاً

ولا ريب أن الرابط الفني بين السحب والسفن هو الشكل المتخيل، والحركة الهادئة السريعة معاً، ومــا يحملان من أمل مرتقب وخير منتظر.

ب- المنسوجات: شُبه السحاب الأحمر بالملاءة المزينة بالصبغ، بقول مليح بن حكيم(٢):

إلى أنْ رأيناها كأنَّ سحابَها وقد نضبتْ فيهِ مُلاءٌ مُضَرَّجُ

وشبهها امرؤ القيس مع ما فيها من خطوط حمراء بالوصائل وهي ثياب مخططة حمراء، يقول(٣):

مكلَّلةً حمراءَ ذاتَ أسِــرَّةٍ لها حُبُكٌ كَأَنَّها من وصائلِ

وشبهت السحب بهدب القطيفة وهي الخيوط التي تبقى في أطراف الثوب دون أن يكمل نــسجها، وقد شُبِّهَتْ أطراف السحب حينما تتشقق بالماء بالهدب، وفي هذا التشبيه تتكثف الصورة اللونية البيــضاء الناعمة ذات الخطوط الخافتة، يقول أبو كبير الهذلي(٤):

واهَى العُرُوْضِ إذَا استَطَارَ بَرُوْقُه ذَاتَ العِشَاءِ بَهَيْدَبٍ مُتَهَــزِّمِ

ويصف أوس بن حجر اقتراب السحاب من الأرض حينما يترل المطر منها بالأهداب الناعمة حتى يكاد يدفعها الواقف براحة كفه، يقول(٥):

دانٍ مُسِفٍّ فويقَ الأرضِ هيدبُهُ يكادُ يدفعُه مَنْ قــامَ بالرَّح

وشبه عمرو بن قميئة حُسْنَ منظره بالشعر الأبيض الندي، والصورة تشي بالجمال اللوني لأنها تنكشف

(١) ديوان الهذليين، ٢:٦٩.
(٢) شرح أشعار الهذليين ، ٣ :١٠٣١.نضبت : غُيِّبَتْ.
(٣) ديوان امرئ القيس ، ص٩٦.الأسرَّة والحبك : الطرائق.
(٤) ديوان الهذليين: ٢:١١٣.
(٥) ديوان أوس بن حجر ، ص٣٤.

في الليل الأسود، فجمال المنظر يبدو من خلل هذا التضاد الذي يمنح الصورة تكاملاً في التشكيل، يقول عمرو(١):

أَبْدَى مَحَاسِنَهُ لِنَاظِـــــــرِهِ ذَاتَ العِشَاءِ مُهَلَّبٌ خَضِلُ

وشبهه ربيعة بن الكودن بقطع النسيج الموصولة مع بعضها بإحكام، يقول(٢):

يظلُّ بها غاوي السحاب كأنَّه شقائقُ نسَّاجٍ معاً لم تُفرَّقِ

ج- القصر: وورد هذا التشبيه في شعر أبي كبير الهذلي؛ إذ شبه السحب الجارية المتعطفة على إحدى الهضاب بالقصر الأبيض، يقول(٣):

وَلَقَدْ رَبَأْتُ إذا الرِّجالُ تَواكَلُوا حَمَّ الظَّهِيْرَةِ في اليَفَاعِ الأطْوَلِ
في رَأَسِ مُشْرِفَةِ القَــذَالِ كأنَّما أُطُرُ السَّحَابِ بِهَا بَيَاضُ المِجْدَلِ

وربط السحب ببعض المظاهر الحضارية يدل على وعي الشعراء بالعناصر المشكّلة لأطر الحضارة، وفيها ملحظ الخروج من البيئة البدوية إلى بيئة الحضارة التي عمادها التجارة والعمارة والصناعة، وهي المظاهر ذاتها التي ترمز إليها السفن والمنسوجات والقصور.

٤ - الجبال: وشبهت مجموعة السحب الكثيفة المتوالية بجبال لبنان الممتدة العالية، يقول ملحة الجرمي(٤):

كأنَّ الشّمارِيْخَ العُلا مِنْ صَبِيْرِهِ شَمَارِيْخُ مِنْ لُبنانَ بالطُّولِ والعَرْضِ

ويشبه حسان بن ثابت ضخامة السحب ولونها الأسود الذي يدل على كثرة الماء فيها بالجبل الأسود الشامخ الضخم، يقول(٥):

ضعيفِ العُرى دانٍ منَ الأرضِ بركُه مُسِفٍّ كمثلِ الطَّودِ أكظَمَ أسحمِ

ويصف أبو صخر الهذلي السحاب الكثيف المتراكم بجبل عروان العالي ذي الهضاب المرتفعة العريضة، يقول(٦):

(١) ديوان عمرو بن قميئة، ص٩٥.
(٢) شرح أشعار الهذليين ، ٢ :٦٥٦.
(٣) ديوان الهذليين: ٢:٩٦. ربأت: قُدْتُ. القذال: الهضبة.
(٤) ديوان الحماسة، ص٣٧٧.
(٥) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص٤٤٧. الأكظم : الممتلئ.
(٦) شرح أشعار الهذليين ، ٢ : ٩١٩.

فألحَقْنَ مجبوكاً كأنَّ نشَاصَــــــه مناكبُ منْ عَرْوَانَ بيضُ الأهاضبِ

ويشبه عبيد بن عبد العزى السلامي السحاب بالهضاب المحيطة بحصن المشقر بالبحرين حيث يحيط الرباب الأبيض بالسحاب الأسود، يقول(١):

ومُرتجزٌ جَونٌ كأنَّ ربابــــــهُ إذا الريحُ زجَّتْهُ هضابُ المُشَقَّــــرِ

وشبّه أبو كبير الهذلي لونَ السحب البيض بهضبة يغطيها حَزَنٌ أبيض أو حجارة بيضاء، يقول في وصف عطشه(٢):

صَدْيَانَ أخْذَى الطّرْفِ في مَلمُوْمَةٍ لَوْنُ السَّحَابِ بها كَلَوْنِ الأعْبَـــلِ

٥ - النعام: إنَّ عناصر صورة النعام في القصيدة الجاهلية هي: الرعيُ والمطرُ وتذكرُ القيْضِ –البيض- الذي يضر به المطر والريح –وعود الظليم (ذكر النعامة) إلى عرسه، إذ يوحي إليها بنقنقةٍ كرطانة الروم وتجيبه هي بزمار مرنّم(٣).

وقد صور الشعر الجاهلي السحب المتراكمة بالنعام المعروف بكبر جسمه وطول عنقه وصغر رأسه، وتتكرر صورة النعام المعلق، وأغلب الظن أن هذا التعليق للنعام وكأنّه يتحرك بجسمه الضخم، ورأسه الصعل الصغير ثابت، وهذا أوحى إلى الشاعر بصورة فنية جديدة وهي أنه معلق من رأسه، ولذا شبه به السحب العظيمة المرتبطة بسحابة صغيرة تجرها خلفها، فالصورة على أي حال توحي بالحركة الهادئة البطيئة، وهي تتسق مع حركة السحب الكثيرة التي تُجرّ جراً، يقول خفاف بن ندبة(٤).

يَجُرُّ بِأَكْنَافِ البِحَارِ إلى الملا رَبَابَاً لَهُ مِثْلَ النَّعَامِ المُعَلَّقِ

ويقول سلامة بن جندل(٥):

وَمَجَرٌّ سَارِيَةٍ تَجُرُّ ذُيُوْلَهَــا نَوْسَ النَّعَامِ تُنَاطُ بِالأعْنَاقِ

ويقول الأعشى مشبهاً تجمع السحب المتراكبة المتكاثفة بقطيع من النعام تهدل ريشه معلقا في جوِّ السماء(٦):

(١) قصائد جاهلية نادرة ، د.يحيى الجبوري ،مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ط١، ص١٢٩.
(٢) ديوان الهذليين، ٢:٩٨. الأخذى: الذي في طرفة استرخاء من عطش. ملمومة. هضبة مدوّرة.
(٣) انظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٨٣.
(٤) الأصمعيات، ص٢٦.
(٥) ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤م، ط٢، ص١٦٩.
(٦) ديوان الأعشى ، ٢٨٩.

مثـــلِ النعام مُـــعَلَّقـــــــاً لـــمَّا دنا قَرِدَاً ربابـــُــهْ

٦ - صور إنسانية حركية :

أ- الكسير : صورت السحب المحملة بالماء أثناء سيرها البطيء بحركة الكسير الذي كُسِرَتْ رجلاه فـلا يستطيع المشي عليهما بل يزحف زحفاً، وهي حركة تثير تأمل الناظر لما فيهما من عطاء متواصل ونهاية مفرحة، وهي صور تتكرر عند بعض الشعراء، ومن ذلك قول عروة بن الورد(١):

إذا قلتُ استهلَّ على قديدٍ يحورُ ربابُهُ حورَ الكسيرِ

واستعار خفاف بن ندبة للسحاب زحف الحية الكبيرة وزيف الكبير الذي يدفع جسمه بمؤخرته ليصور حركة الصبير الذي امتلأ بالماء فانهمر منه انهماراً غزيراً، يقول(٢):

فأضحى بمُعتَــلِجِ الواديــينِ يــرقُ منه صبيرُ نهــارا
حسيفَ يزيفُ كزيفِ الكبيرِ ينهمرُ منهُ الماءُ انهمـــارا

ب ـــ المُقَيَّد :وهو الإنسان الذي قُيّد بالأغلال، وشُبِّهتْ السحب به حينما يخطو، يقول صخر الغي(٣):

وأقبـــلَ مـــرَّاً إلى مجْـــدَلٍ سِياقَ المُقَيّـــَدِ يمشي رَسِيْفَا

ج ـــ النصارى : يقول صخر الغي(٤):

كأنَّ تواليـــَهُ بالمـــــــلا نصارى يُساقون لاقوا حنيفا

فالبيت السابق يشف عن صورة حركة جمع النصارى ونشوة احتفالهم بالرجل الحنيف، ففي حركتهم الهادئة فرح حقيقي يملأ القلوب كما تملأُ السحب بالماء .

د- الأحباش : يقول لبيد بن ربيعة(٥):

يُضيء ربابـــُهُ في المزنِ حُبْشَاً قيـــاماً بالحـــرابِ وبالإلالِ

(١) ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتعليق ، أسماء أبو بكر محمد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨م ، ص٦٣. . وانظر ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد ، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٦٥م ، ص ٨٦. شعر أبي دواد الأيادي ، ص٣٣١.
(٢) شعر خفاف بن ندبة ، ص٨٠.حسيف : جرس الحية .
(٣) شرح أشعار الهذليين ، ١ : ٢٩٥ .
(٤) شرح أشعار الهذليين ، ١: ٢٩٧.
(٥) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العاملي : تحقيق د. إحسان عباس ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، ١٩٦٢م ، ط٢، ص٨٨.

فالشاعر يرسم لوحة شعرية حيث تتداخل الألوان وتنكشف، فالرباب الأبيض مع المـزن السـود يذكره بصورة الأحباش الذين يتحركون حاملين حرابهم وسيوفهم اللامعة فهي صورة توحي بجمال لـوني محمل بالبِشْر والفَزَع معاً.

هـ - السكارى : يقول ملحة الجرمي(١):

أرقتُ وطالَ الليلُ للبارقِ الومْضِ   حبِـيَّاً سَرَى مُجْتَـازَ أرضٍ إلى أرضِ
نَشَاوى منَ الإِدْلاجِ كُدْرِيُّ مُزْنِهِ   يُقَضِّي بجَدْبِ الأرْضِ ما لم يَكَدْ يقْضِي

ففي البيتين السابقين يتحدث الشاعر عن سحاب يسير في جوِّ السماءِ متنقلاً من مكان إلى آخـر، وفيه تتجمع مزن محملة بالماء فلا تقوى على الحركة وتترنحُ مثاقلةً كأنها سكارى، وقد أضاف الشاعر إليها ملمحاً إنسانيَّاً آخر وهو: القضاء بالحياة في الأرض إن حلت وبالموت إن غابت.

٧- صور لونية : من الألوان التي شُكِّلتْ بها السحب شعراً اللون **الأسود** وهو يدل على كثرة الماء فيها، يقول عبيد بن الأبرص واصفاً لونها الأسود الداكن حينما تكون مُثقلةً بالماء ثُمَّ تصبه(٢):

لَواقِـحَ دُلَّحٍ بالماءِ سُحْـمٍ   تَثُجُّ الماءَ منْ خَلَلِ الخَصاصِ

ويقول النابغة(٣):

عفا آيَـهُ ريحُ الجَنوبِ مع الصَّبا   وأسحمُ دانٍ مُزْنُهُ مُتَصَوِّبُ

وفي شعر شعر أبي ذؤيب الهذلي إشارة إلى الحناتم السود، وهي سحابات سود تضرب إلى السواد من كثرة مائها(٤)، ويقول أبو صخر الهذلي فيها(٥):

تقودُ نُعَاماهُ حناتِمُ أُتْرِعَـتْ   منَ الماءِ يتْلُوهنَّ أسْحَمُ ساكِبُ

وصور عبيد بن الأبرص ظلمة إطباق السحاب الأسحم الكثيف المتراكم المتراكب بعضه فـوق بعض بالليل المظلم الشديد السواد والبحر الأدكن، يقول(٦):

كليْلٍ مُظْلِمِ الحَجَـراتِ داجٍ   بَهِيْمٍ أَوْ كَبَحْـرٍ ذي بَوَاصِ

(١) ديوان الحماسة ، ص٣٧٧.
(٢) دبوان عبيد بن الأبرص ، ص٧٥ .وانظر: ص١٢٩.
(٣) ديوان النابغة ، ص٥٨.
(٤) شرح أشعار الهذليين ، ١ : ١٢٨.
(٥) شرح أشعار الهذليين ،٢ : ٩٤٩.
(٦) ديوان عبيد بن الأبرص، ص٧٦.الحجرات : جمع حجرة وهي الناحية .البواص: البعيد الفسيح.

ومن الألوان التي وصِفَتْ بها السحبُ **الأبيض** ،وقد مر معنا تشبيهها بالقصر الأبيض والهضاب البيض والحجارة البيضاء، يقول امرؤ القيس واصفاً أعالي السحب بالبياض(١):

أَعِنِّي على بَرْقٍ أراهُ ومِيضِ　　　يُضِيءُ حَبِيًّا في شَمَارِيْخَ بيضِ

وشبُهَ لونُ السحبِ بطرائق الشحم التي يخالطها لونُ الدم **الأحمر**، فهي صورة لونية، ويبدو أن الشاعر طرفة بن العبد اقتنصها ساعة الغروب حينما تحاط السحب البيضاء بحُمرة في الأفق، يقول طرفة(٢):

وَإِنَّا إِذَا مَا الغَيْمُ أَمْسَى كَأَنَّهُ　　　سَمَاحِيْقُ ثَرْبٍ وَهْيَ حَمْرَاءُ حَرْجَفُ

وشبه امرؤ القيس خيوطها بالثياب الحمراء(٣).

واستعار الشعراء لون الفرس البيضاء مع سواد بطنها وهي المعروفة **بالخيل البلق** لوصف السحب السود حينما يلمع حولها البرق، وحينئذٍ تكون إضاءة البرق الخاطفة للسحب مُقارِبةً لانكشاف سواد بطن الفرس البيضاء حينما ترفع يديها لتنحي ذكور الخيل عن ولدها، كما يقول خفاف بن ندبة(٤):

أصاحِ ترى البرقَ لم يغتمضْ　　　إذا زعْزَعَتْهُ الجَنوبُ استَطَارا
فَسَلَّ مصابيحَهُ بالعشاءِ　　　تحسَبُ من حافَتَيْهِ المنارا
كَأَنَّ تكشُّفَهُ بالنَّشَاصِ　　　بُلْقٌ تكَشَّفُ تحمي مِهارا

والصورة نفسها تتكررُ في شعر عروة بن الورد(٥)، وأوس بن حجر(٦)، وامرئ القيس(٧)، ولبيد بن ربيعة(٨).

٨- أدوات :

أ- الرحى :وهما أداتان حجريتان ثقيلتان مستديرتان تستخدمان لطحن الحبوب، واستعارها النابغة الذبياني لتصوير السحابة الكثيفة المُستديرة التي تُدخل فيها مجموعة من السحب الشديدة السريعة فتعصرها مُخْرِجَةً منها ماءً ثجَّاجاً وافراً مِدراراً، ولا يخفى نتاج كلٍ منهما في بعث الحياة والخصب،

(١) ديوان امرئ القيس ، ص٧٢. وانظر: شرح أشعار الهذليين ،٢: ٩١٩. والشعر لأبي صخر الهذلي .
(٢) ديوان طرفة بن العبد، ص١٣٠. السماحيق: القطع الرقاق. الثرب: شحم رقيق يغطي الكرش والأمعاء. الحرجف: الباردة.
(٣) ديوان امرئ القيس ، ص٩٦.
(٤) شعر خفاف بن ندبة ، ص٧٩ .
(٥) ديوان عروة بن الورد، ص٦٣.
(٦) ديوان أوس بن حجر ن ص١٥.
(٧) ديوان امرئ القيس ، ص٢٨١.
(٨) شرح ديوان لبيد بن ربيعة ، ص٨٩ .

يقول النابغة(١):

وكُلُّ مُلِثٍّ مُكْفَهِرٍّ سَحابُهُ كَمِيْشِ التَّوالي مُرْثَعِنِّ الأسافِلِ
إذا رَجَفَتْ فِيْهِ رَحَى مُرْجَحِنَّةٌ تبَعَّقَ ثَجَّاجاً غَزِيْرَ الحوافِلِ

ب ــ **المزادة** : وهي إناء جلدي كبير يتزود فيه الماء، وشُبِّهتْ به السحابةُ لحظة انصباب الماء منها، يقول أمية بن أبي عائذ(٢):

وزَمْزَمَ في ذِي هيْدَبٍ لِسَحِيلِهِ سِجَالٌ كما انْسَحَّ المَزَادُ المُجَزَّلُ

٩ ــ **بيت العنكبوت** : وهي صورة للسحاب الرقيق المعترض الخالي من الماء الذي يبدو في رقته وضعفه كغطاء بيت العنكبوت ، وهي صورة يستعيرها حاتم الطائي ليكشف من خلالها كرَمَه حينما يشتدُّ البرد وترتفع الثريا مع غروب الشمس وساعتئذٍ تخلو السماء من البروق والسحب الماطرة، يقول حاتم(٣):

إذا النَّجمُ أَمْسَى مغربَ الشَّمسِ مائلاً و لَمْ يكُ في الآفاقِ بوْنٌ يُنيرُها
إذا ما السماءُ لم تكُنْ غيْرَ حَلْبَةٍ كَجدَّةِ بيْتِ العنكبوتِ يُنيرُها
فقدْ علمتْ غَوْثٌ بأنَّا سَراتُها إذا أُعْلِمَتْ بعدَ السِّرارِ أمورُها

الخاتمة:

تعالق الشاعر الجاهلي مع كثير من الموجودات الحية وغير الحية وعبر عنها شعراً، وكانت السحب مظهرا طبيعياً متحركاً ذاتَ دلالاتٍ رمزيةٍ، أوحت بصور تتساوق معها شكلاً ودلالة، وهي صورٌ مستمدة من البيئة البدوية كالناقة والجبال والنعام وشحم الحيوان أو من البيئة الحضارية كالسفن والقصور المشيّدة، والمنسوجات المصنوعة بدقة، وقد استعار لها الشعراء صورا حركية للإنسان هي : الكسير، المقيد، الحبش، النصارى السكارى ،كما شُبِّهتْ بالرحى والمزادة وبيت العنكبوت، ومن ألوانها الأبيض والأسود، والأحمر. وقد وظّف الشعراءُ كلَّ صورةٍ من هذه الصور لتشكيل رؤية فنية للسحب.

وتبدو الرياح هي اللاعب الرئيسي في عالم الفضاء؛ فهي المحرك الوحيد للسحب التي تنشئها وتزجيها

(١) ديوان النابغة الذبياني ، ص١٩٥.ملث : السحاب الدائم . المكفهر : الشديد . كميش التوالي : السريع . المرثعن : المسترخي . مرجحنة: ثقيلة مستديرة . تبعق : انشق . ثجاج : كثير الصب .

(٢) شرح أشعار الهذليين ، ٢ : ٥٣٤. وانظر : قصائد جاهلية نادرة ، ص٣٥. والشعر لعدي بن وداع الأزدي .

(٣) ديوان حاتم الطائي ، تقديم وشرح زهير عبدالله ،دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م، ص٥٧ ، ٥٨ .الحلبة : سحابة مطرها قليل . الجدة : أي الجديد .

وترفدها بسحب أخر ثم تلقحها بقطرات الغيث لتتمخض بالمطر كما تتمخض الناقة النتوج، وكما أن الرياح تمرى السحب وتستدر مطرها كما يستدر الأجير لبن الناقة، والرابطةُ بين السحابةِ والناقةِ ليست رابطةً عقديةً أسطوريةً مستمدة من الأمم الأخرى كالفراعنة، بل هما يشتركان في الشكل والوظيفة، فكلاهما يبعثُ الأمل والحياة والخصب، ولهذا لم يقف الشعراء عند هذهِ الصورةِ الموجبة، بل شبهوها بالجيش الكثير في سرعة الانتشار والوصول، ثم ما ينشأُ عنهما من دمار وهلاك، فهي في هذا المعْراضِ لا تمطر غيثاً مغيثاً بل دماً وموتاً.

وكان تصويرها بالسفن والجبال والنعام المعلق ملحظاً فنياً يشي بكبر حجمها ولونها الأسود ويشفُّ عن صورتها الثابتة حين رؤيتها لكنها في الحقيقة تتحرك ببطءٍ هادئ يُخيّلُ لمن يعاينها أنها جامدة وهي ليست كذلك.

وكان للون السحب الأسود دلالة على كثرة الماء فيها فشبهت بالليل والبحر ،وللون الأبيض وقع جمالي في تلوين الصورة فشبهت بالقصر والشحم وهدب الملابس،وشبه إضاءة البرق فيها بالخيل البلق، ولونها الأحمر بالوصائل، وحينما تتخللُ الشفقَ الأحمرَ تشبهُ الشحمَ الرقيق الذي يخالطهُ الدمُ، وقارب الشعر بين سيرها البطيء وحركة الإنسان الكسير، والمقيد بالأغلال، والنصارى الذين يلاقون رجال الدين، والأحباش السود الذين يتحركون بحرابهم البيض، والسكارى المترنحين، وشُبِّهَ دخول السحب الصغيرة إلى الثقيلة ثم عصرها وإخراج ما فيها من ماء بطحن الرحى للحبِّ وتحويله إلى طحين منثور، وأما انصباب الماء منها فقد شُبِّهَ بانسكاب الماء من المزادة، وحينما تكون خفيفة قليلاً ماؤها فإنها تشبه بيت العنكبوت .

وبعدُ، فإن الصور السابقة تتماهى مع السحب في الشكل، ولكل صورة أيضاً منحى دلالي يتسق مع غيره؛ لِتُؤلفَ مفاصلَ الصورةِ بقطبيها المتضادين الإحيائي والتدميري، وبمصدريها المتنافرينِ المتوازيينِ البادية والحضارة، وفي ذلك تعزيز متوالٍ لما يكتنف وعي الشاعر الجاهلي من تكثيف وتنويع في مصادر الصورة ينبلجُ لحظةَ الإبداع. فهناك موجودات في السماء يماثلها أشياء حية وغير حية على الأرض بيد أن التعبير عن هذا التماثل فنياً يبقى هو المحفِّزُ الذي يستنفر الذاكرة لِتُدْركَ جمالية التلازم التصويري، وكلما اتسعت دائرة استنطاق النص وتعمقت كلما انداحت دائرة الجمال وتبلّرت.

المصادر المراجع:

١. د. أحمد محمد الحوفي: أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م.
٢. الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٥م.
٣. الأعشى: الديوان، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠م.
٤. امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.
٥. د. أنور أبو سويلم، ١- الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢م.
٢-المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م.
٦. أوس بن حجر: الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م.
٧. د. إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.
٨. بشر بن أبي حازم: الديوان، تحقيق د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ط٢.
٩. بنو تميم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، تحقيق عبدالحميد المعيني، طبعة نادي القصيم، السعودية، ١٩٨٢م.
١٠. د. بهجة عبدالغفور الحديثي، أمية بن أبي الصلت حياته وشعره، ط٢.
١١. أبو تمام: ديوان الحماسة، برواية أبي منصور الجواليقي، شرحه وعلّق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١.
١٢. الثعالبي : أبو منصور إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٣. د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م.
١٤. حاتم الطائي : الديوان، تقديم وشرح زهير عبدالله ،دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥م .
١٥. الحادرة: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
١٦. حسان بن ثابت : شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١م
١٧. الحطيئة: الديوان، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق، د. نعمان محمد أيمن طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ط١.
١٨. خفاف بن ندبة: شعره، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م.
١٩. الخنساء: شعرها، تحقيق أكرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٦٣م.
٢٠. أبو دؤاد الإيادي: شعره، فصل من كتاب "دراسات" في الأدب العربي "للمستشرق غوستاف غرنباوم، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.

٢١. أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، شرح وتقديم سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٦٨م.
٢٢. سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٦٨م.
٢٣. سلامه بن جندل: الديوان، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤م، ط٢.
٢٤. ابن سيده: علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده ،المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي ،بيروت.
٢٥. الشماخ بن ضرار الذبياني: الديوان، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، ١٩٦٨م.
٢٦. الشمردل بن الشريك اليربوعي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٨، الجزء الثاني، ١٩٧٢م.
٢٧. شهاب الدين النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر.
٢٨. طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥م.
٢٩. الطفيل الغنوي: الديوان، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م.
٣٠. د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م، ط٣.
٣١. عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م
٣٢. عدي بن زيد العبادي :ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد، ١٩٦٥م.
٣٣. عروة بن الورد : الديوان، دراسة وشرح وتعليق، أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م .
٣٤. علقمة الفحل: الديوان، تحقيق لطفي الصقال، دار الكتاب العربي، حلب، ١٩٦٩م.
٣٥. علي حسن موسى: السحب الغيوم، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٨٨م.
٣٦. عمرو بن قمئية: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٦٥م.
٣٧. الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت.
٣٨. قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
٣٩. لبيد بن ربيعة : شرح ديوان لبيد بن ربيعة العاملي، تحقيق د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م، ط٢.
٤٠. المثقب العبدي: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧١م.
٤١. المسيب بن علس: شعره، تحقيق د. أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٤م.

٤٢. د. مصطفى عبدالشافي الشورى، الشعري الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٦م.
٤٣. المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
٤٤. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م.
٤٥. النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦م.
٤٦. د. نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢م، الطبعة الثالثة.
٤٧. هذليون: ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
٤٨. د. يحيى الجبوري : قصائد جاهلية نادرة ،مؤسسة الرسالة ،بيروت، ١٩٨٢م، الطبعة الأولى.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد (٢)، عدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

صيغ المبالغة القياسية
اتحاد المبنى والمعنى

د. محمد أمين الروابدة *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/١٧ تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٣/١٤

ملخّص

وردت عن العرب أبنية صرفية متعددة تدل على المبالغة، تجاوزت أربعين بناء، بعضها قياسي وبعضها الآخر غير قياسي، والغريب أن الأبنية غير القياسية جاءت في معظمها تدل على المبالغة في السياقات اللغوية المختلفة فقط؛ بينما جاءت الأبنية القياسية مشاركة في دلالاتها لأبنية أخرى، ومن خلال دراسة صيغ المبالغة القياسية يحاول هذا البحث أن يجيب عن السؤال الآتي :هل معنى البناء الصرفي منفردا يؤّدي المعنى نفسه حين يكون مركّبا أو أن الأمر بحاجة إلى مدلول آخر ينضاف إلى تلك البنى الصرفية ليؤدي الدلالة المطلوبة؟ وبتعبير آخر : اتحاد المبنى والمعنى اللذين ينتظمهما السياق اللغوي لو انفرد كل واحد منهما في الدلالة هل يحقق الغاية المطلوبة ؟

Abstract

In the Arabic linguistic lore, there are more than forty morphological forms expressing intensification. Some of these are analogical, while the rest are sanctioned by use. What is unusual about the majority of the latter is that they denote intensification only, whereas the former can denote, in addition to intensification, other senses as well. The present research studies the analogical intensificational forms in an attempt to answer the question: "Does the form of the word in the morphological analysis conform to the signs that identify the grammatical functions of the words in the sentence?", or, "Does the form of the word require another sign in order to realize the required sense?" In other words, "Does the form of the word alone realize the required sense?", or, "Is it in need of a co-text or a register in which to be used?"

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة .

المدخل:

جاء في لسان العرب[١] أن المبالغة هي: أن تبلغ في الأمر جهدك، ويقال: بلغ في الأمر، أي: جهد. والبلاغ: الكفاية. وتحدث البلاغيون عنها، وهي من مصطلحاتهم التي أولوها العناية المطلوبة، وعندما ذكرها قدامة بن جعفر، نراه يدخلها في نعوت المعاني، ويصفها بأن ((يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكر من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له)) [٢]، ويذكر النقاد[٣] أنه هو الذي سمّاها المبالغة، بينما سمّاها ابن المعتز:الإفراط في الصفة[٤]. وذكروا أنها فنّ من فنون الكلام، ونوع من محاسنه، ومتى كانت جارية على جهة الغلو والإغراق فهي مذمومة، وعلى هذا مذهب البلاغيين والنقاد [٥].

ويلحظ من المعنى الكلي لما ذكره اللغويون والبلاغيون لهذا اللفظ أنه يدور حول تجاوز الحد المراد من المعنى العام للجملة ، وألا يكتفى بما تيسر من معنى، أو ساواه فيه غيره، وألا يقتصر على ذلك بل يزيد فيه.

والمعنى البلاغي كحال المعنى اللغوي لا يتوقف عند بناء منفرد، بل يأخذ في الاعتبار السياق اللغوي الذي تؤديه الجملة، والدلالة المعنوية في ألفاظها .

أما الصرفيّون ، فيعرّفونها بأنها: صيغ تشتق من الفعل الثلاثي قياسا للدلالة على وصف من قام بالحدث مع قصد المبالغة والتكثير في المعنى[٦].

ويتراءى لي أن المعنى الصرفي للمبالغة لا يخرج في دلالته عمّا تعارف عليه البلاغيون بفن الإغراق في الصفة، أو الإفراط في الوصف، فالتكثير والمبالغة، وهو تعبير صرفي يلتقي في المعنى مع الإفراط في الوصف التعبير البلاغي، فهما صنوان في مقصدهما الكلّي، والخلاف بينهما يدور حول أخذ الصرفيين في الاعتبار البناء في الشكل العام للسياق ، بينما بنى البلاغيّون واللغويّون أيضا وصفهم على ما يؤديه السياق من معنى.

ونحن في كلامنا المصنوع نصدر أحكاما على هذا القول، أو ذاك؛ نتمثل بها أقوال البلاغيين فنصفها بالمبالغة، فنقول: قول مبالغ فيه، وعبارة بليغة، ومعنى بليغ، ولا تبالغ في قولك، وذلك إذا أردنا أن نبين حالة من الحالات، أو وصفا من الأوصاف، زاد في حدّه عن المعهود من أمثاله،وكل ذّلك يصرّح بالإفراط

(١) مادة : بلغ.

(٢) نقد الشعر: قدامة بن جعفر ص ١٤٦.

(٣) البلاغة العربية : أحمد مطلوب ص ٢٩١.

(٤) نفسه : ص ٢٩١.

(٥) نفسه : ص ٢٩١.

(٦) النحو الوافي ، عباس حسن ٣/ ٢٥٧ ، وانظر : التطبيق الصرفي : عبده الراجحي ص ٧٧.

في وصف الظاهرة، أو التكثير والمبالغة في دلالة الألفاظ.

ونلحظ في كتب الصرفيين ربطا وثيقا بين اسم الفاعل، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة، من جهة أنها جميعا تشتق من الفعل المتعدي كما هو الحال في صيغتي: اسم الفعل والمبالغة، واللازم قياسا كما في :الصفة المشبهة، ثم تفترق هذه الثلاثة في المعنى العام الذي يؤديه البناء في سياق الجمل ، من حيث: الثبوت، والحدوث، والمبالغة والتكثير. وفي تقريرهم هذا نتبين أنها ضوابط صرفية، وأبنية فرعية، وخصائص محدّدة يتميز بها هذا البناء عن ذاك في المعنى الأصلي، وفي الزيادة التي تتحقق في المعنى الكلي للبناء من خلال السياق. كما أنها –من جهة أخرى _ ضوابط تنماز بها من غيرها من أبنية المشتقات، ووسائل تعين في فهم دلالة البناء العام حيث تعتمد اللغات على وسائل متعددة في توليد ألفاظها، وتنمية مفرداتها، وثراء مفرداتها، وفق أنظمة محددة، وطرائق معينة لا تحيد عنها.

وقد جاءت هذه الصيغ ضمن هذه المنظومة الاشتقاقية؛ لتؤدي دلالة محددة من خلال أبنية قياسية، وأخرى لها الدلالة نفسها لكنها لم ترق إلى درجة القياس؛ لندورة ما جاء من أمثلة على أبنيتها، وعدم تداولها فيما آل إلينا من منظوم الكلام ومنثوره.

وقد يشار هنا إلى درجة الالتقاء في المعنى المجرد بين هذه الصيغ، ودلالة اسم الفاعل كما نصّ على ذلك ابن بري حيث قال: ((إن باب فاعل ك: ضارب وقاتل، عام لكل من صدر منه الفعل قليلا كان أو كثيرا، فلا يمنع أن يقع (فاعل) موقع (فعّال) المختص بالكثير لعمومه ألا ترى أن قوله تعالى: ((والذين في أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم)) [١]، لا يقضي أن يكون السائل هنا من قلّ سؤاله، ومثله في صفات الباري: الخالق، والخلاق، والرازق والرزّاق ... والمراد بأحدهما ما يراد بالآخر ...)) [٢].

كما يشار –أيضا_ إلى درجة التقاء الدلالة في المعنى المجرد – أيضا – بينها وبين الصفة المشبهة كما نص على ذلك الغلاييني، فقال:((صيغ المبالغة ترجع عند التحقيق إلى معنى الصفة المشبهة؛ لأن الإكثار من الفعل يجعله كالصفة الراسخة في النفس)) [٣]. لكن ذلك يبقى في حدود الممكن، لكنه لا يكون هو القاعدة المقيسة المتبعة في كل الأحوال إلا فيما يحتمل من دلالة المعنى العام الذي تؤديه في النهاية أبنية الفاعل وصيغ المبالغة والصفة المشبهة؛ من كونها مشتقة من الحدث للدلالة على وصف من قام بالفعل لكنها – كما قلت – تفترق بعد ذلك، وإلا فما الداعي إلى هذا الفصل بينها، وجعل كل واحدة منها على هيئة مخصوصة للدلالة على معنى خاص، في الوقت الذي نعلم فيه أن وظيفة البناء هو توجيه الذهن إلى دلالة معينة في

(١) المعارج ٢٤.

(٢) النحو الوافي ، ٣ / ٢٣٩ هامش (٤) قال : جاء في :ص ١٣٠ من : شرح درة الغواص ما نصه : قال ابن بري ...

(٣) جامع الدروس العربية : مصطفى الغلاييني ١/١٩٣.

صورة معينة تنتظم الصورة الراسخة في الذهن المعنى الدلالي الذي يؤديه البناء؛ ولذا، فإنهم ملتزمون تعريفها في بدايات الحديث عنها، وبأنها ما اشتقّت من كذا على وزن كذا؛ لتؤدي دلالة معينة، وهذا مدلول عليه في مظان الكتب القديمة والحديثة.

صيغ المبالغة:

وردت عن العرب أبنية صرفية متعددة تدل على المبالغة، تومئ من أول وهلة إلى وجود تقارب في أصواتها، لا تفترق في معظمها إلا من جهة: تضعيف العين، أو مد الصوت وتقصيره، مع إغلاق المقطع الممدود في بعضها بالتاء، أو بالنون، مما يعني أنه يمكن رد بعضها إلى البعض الآخر، ووضعها في مجموعات بنائية وقد رأيت ذلك ،فجعلتها في مجموعات سبع، هي [١]:

المجموعة الأولى:

١- فعيل ، مثل : عليم ، قدير ، بصير.

٢- فَعِل ، بتقصير صوت المدّ في البناء الأصلي (فعيل) مثل : حذر ، فكه ، مزق.

٣- فعيلة، بزيادة التاء في آخرالبناء الأصلي ، مثل: بصيرة، في نحو قوله تعالى ((بل الإنسان على نفسه بصيرة))[٢]، فإن فيه زيادة للمبالغة، قال أبو حيّان:التاء للمبالغة [٣]، وكذا قال محي الدين درويش: ((الهاء فيه ليست للتأنيث، بل للمبالغة)) [٤].

٤- فعّيل، بكسر الفاء وتشديد العين، مثل: قدّيس، سكّير.

٥- فعّيلى، بزيادة ألف مقصورة على البناء السابق، مثل:قتّيى، وهجّيرى[٥].

٦- فُعّيل، بضم الفاء، مثل: سُكّيت[٦].

٧- فيعل، قلب مكاني في موضعي العين وصوت المد في (فعيل)، مثل: سيكب في قول عامر بن الطفيل[٧]:

فَلتخبِرَنّك فاقدُ عن شجوها   حَذِلُ مدامعها بدمع سَيَكَب

---

(١) لا يعني من هذه المجموعات الحصر في أوزان صيغ المبالغة الواردة عن العرب .

(٢) القيامة ١٤.

(٣) البحر المحيط : أبو حيان ٣٨٣/٨.

(٤) إعراب القرآن الكريم وبيانه : محي الدين درويش ٢٩٩/١.

(٥) القتّيى : لكثرة النميمة . والهجّيرى : لكثرة الكلمة المترددة على لسان الرجل . الكامل :للمبرد ٢/ ٧١٤ – ٧١٥ وقد ذكر منها ابن سيدة في المخصّص نحو(٢٨) كلمة.

(٦) المعجم الوسيط ، مادة : سكت.

(٧) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : هدى جنهوتيشي ص ١٥١. حذل مدامعها : طول البكاء . بدمع سيكب :الماء المسكوب.

٨- فيعلان، بزيادة ألف ونون على البناء السابق، مثل: كيذبان[١].

٩- فعلان، بحذف صوت المد من البناء السابق وتسكين العين، مثل: رحمن، وكَذبان[٢].

- المجموعة الثانية ، هي:

١- مِفعَل ، جاء في فصيح ثعلب قال: ((امرأة مهذر، أي: كثيرة الهذيان)) [٣]، وأورد عامر ابن الطفيل هذا البناء للمبالغة في اسم واحد هو: محرب، في قوله[٤]:

ولقد أبلت الخيل في عَرصاتكم وسطَ الديار بكل خِرق مِحرَب

وقال العيني: ((وسيف مجذم، فإنه مبالغة للجاذم، وهو القاطع)) [٥].

٢- مفعال، بمد صوت العين في(مفعل) السابق، مثل: منحار، ومضراب، ومطعان، والشاهد: إنه لمنحار بوائكها[٦].

٣- مفعالة، بزيادة التاء، مثل: مجذامة، جاء في الصحاح: رجل مجذامة: سريع القطع للمودة[٧]. وفي اللسان: رجل مجذام ومجذامة: قاطع للأمور[٨].

٤- مفعيل، تبادل في صوتي المدّ اللذين يليان العين، (مفعال، مفعيل) يؤنس بذلك ورودهما معا في الوصف، جاء في لسان العرب ((فرس محضير: الذكر والأنثى في ذلك سواء، وفرس محضير ومحضار ،بغير هاء للأنثى ،إذا كان شديد الحضر، وهو العدو)) [٩] ومنه: امرأة معطير كثيرة العطر[١٠].

---

(١) لسان العرب ، مادة : كذب . ومثلها : كيذُبان ، بضم الذال.

(٢) في لسان العرب ((الرحمن الرحيم))بنيت الصفة الأولى على : فعلان ؛ لأن : فعلان ، من أبنية المبالغة . وفي أضواء البيان للشنقيطي ((الرحمن الرحيم)) هما وصفان لله تعالى ، واسمان من أسمائه الحسنى ، مشتقّان من الرحمة على وجه المبالغة ، والرحمن : أشدّ مبالغة من الرحيم . ١/ ٣٩ – ٤٠

(٣) ص ١٢١.

(٤) يرى الخليل أن (مِفعَل) مقصور عن (مفعال) . انظر : المخصص ٢/١٢٤ و١٤/ ١٩٩ والمحكم لابن سيدة ١/ ١٠ والأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : ص ١٥١.أبلت الخيل في عرصاتكم : قدمّا حتى بالت في دياركم . الخرق : الشاب الوسيم . ومحرب : صاحب حرب.

(٥) شرح المراح في التصريف للعيني ص ١٢٤.

(٦) الكتاب : سيبويه ١/٥٦ والمقتضب للمبرد ٣/ ١٤٤ والكامل : ١/٣٢٦ وشرح المراح : ص ١٢٥.

(٧) الصحاح : مادة : جذم.

(٨) اللسان ، مادة : جذم . وانظر : شرح المراح : ص١٢٤.

(٩) مادة : حضر.

(١٠) القاموس المحيط ، مادة : عطر.

٥- مفعلان، بزيادة ألف ونون، مثل:مَكذَبان[١].

- المجموعة الثالثة ، هي:

١- فعال، بفتح الفاء والعين، مثل: فساق وفجار[٢].

٢- فعالة، بزيادة التاء، مثل: عزازة، قال المبرد ((والعزازة: العزّ، والمصادر تقع على (فعالة) للمبالغة، يقال: عز عزا وعزازة، كما تقول: الشراسة والصرامة، قال الله تعالى: ((قال يا قوم ليس بي سفاهة)) [٣]، وفي موضع آخر ((ليس بي ضلالة)) [٤][٥].

٣- فعالية، بإضافة ياء مفتوحة قبل التاء، مثل: صناعية، جاء عند عامر بن الطفيل[٦]:

سود صناعيّة إذا ما أوردوا		صدرت عُتُومتهم ولّما تُحلب

جاء في اللسان: قوم صناعية، أي: يصنعون المال، ويسمّنون ... فصلانهم، ولا يسقون ألبان إبلهم الأضياف[٧].

٤- فعال، بضم الفاء وفتح العين، مثل: طوال، وعجاب، يقول عامر بن الطفيل[٨]:

وجامٍ في رأس أجردَ كالجذ		ع طُوال وأبيضٍ قصّال

يقول فاضل السامرائي: ((ومن غير شك أن الطّوال أكثر من الطويل ... ومثل هذا عظام وهو الكبير الضخم، وهو أكثر من العظيم))[٩] ومثل هذا ذكر في سبب الانتقال من ((عجيب)) إلى ((عجاب)) في قوله تعالى: ((بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب))[١٠] وقوله تعالى: ((أجعل الآلهة إلها واحدا إنّ هذا لشيء عجاب))[١١]، قال: ((وعدل من عجيب إلى عجاب وذلك أن

(١) مادة : كذب ، وجاء فيه : مكذبانة.

(٢) المزهر : للسيوطي ٢/٢٤٣.

(٣) الأعراف : ٦٧.

(٤) الأعراف : ٦١.

(٥) الكامل : ١/٢١٧ – ٢١٨.

(٦) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : ص١٥١. سود : عبيد سود هجناء . صناعية : يصنعون المال ويسمنون فصلانهم ولا يكرمون أضيافهم . العتومة : الناقة الغزيرة اللبن.

(٧) مادة : صنع.

(٨) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : ص ١٥٠. قصال : السيف الذي لا ينثني .خفق حشاها : تُرعد في الجدّة . ململمة: مجتمعة الخَلق . تلاقيها بعيد : لا تلحق في السبق.

(٩) العربية تاريخ وتطور ، إبراهيم السامرائي ص ٢١٦.

(١٠) ق آية ٢.

(١١) ص آية ٥.

فعالا أبلغ من فعيل عند العرب)) [١]. ويحمل المصدر دلالة المبالغة في هذا الوزن، يقول السامرائي ((وقد يلتقي في بناء (فعال) بالضم الوصف ... والأدواء وهي مصادر، ومنها: الصداع والهيام ومنها: الخمال، وهو داء يصيب مفاصل الإنسان وقوائم الحيوان ... ومثله:القلاب لوجع القلب، وتحمل عليه: الزحار والخناق، ومن مصادر هذا الباب ما يدل على الأصوات: كالسعال والصراخ والبكاء والحداء))[٢].

٥- فُعّال، بتشديد العين، مثل: وضّاء، وكبّار، وهو أبلغ من (فعال) بالتخفيف يقول العيني: ((فإذا أردت زيادة المبالغة شدّدت العين، وقلت: كبّار وطوّال، قال الله تعالى: ((ومكروا مكرا كبّارا))[٣] وقرئ بالتخفيف))[٤]. ومثل هذا جاء عند محي الدين درويش في قوله تعالى السابق، قال: ((وهو بناء مبالغة أبلغ من (كبار) بالضم والتخفيف)) [٥].

ويكون هذا البناء جمع تكسير كما في كلمة (فجّار) من قوله تعالى ((كلا إن كتاب الفجار لفي جحيم)) [٦] وتقول: أنت رجل فجّار، أي: كثير الفجور. ومثله:هذا رجل فخار بأهله.

٦- فعّال، بفتح الفاء وتشديد العين، وهو أكثر من أن يحصى، مثل: حلاّف، همّاز، مشّاء

- المجموعة الرابعة ، هي:

١- فُعل، بضم الفاء وتسكين العين، مثل: غفل.

٢- فُعَلة، بضم الفاء وفتح العين وزيادة التاء، مثل: ضُجَعة: الكسلان الكثير الضجوع[٧] وضُحَكة، ولُعَنة، وهُزَأة ، ومنه قوله تعالى: ((ويل لكل همزة لمزة)) [٨] وهو من الأبنية القياسية التي أقرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة[٩].

٣- فُعُلة، بضم الفاء والعين وهو انسجام صوتي، مثل: كُذُبة[١٠].

٤- فِعِلّة، بكسر الفاء والعين وهو انسجام صوتي مع تشديد اللام، مثل طمرّة في قول عامر بن الطفيل[١١]:

---

(١) التعبير القرآني ص ٣٦.

(٢) العربية تاريخ وتطور : ص٢١٦.

(٣) شرح المراح في التصريف : ص ١٢٥.

(٤) وهي قراءة ابن محيصن ، التبيان في إعراب القرآن للعكبري ٢/٤٦٩.

(٥) إعراب القرآن الكريم ، لمحي الدين درويش ٨ / ٨٤.

(٦) المطففين ، ٧.

(٧) المعجم الوسيط ، مادة : ضجع.

(٨) الهمزة آية ١.

(٩) تيسيرات لغوية ، شوقي ضيف ص٩٦ وجاء في فصيح ثعلب ص ٣٠٠ ((وإذا سكنت العين فهي تدل على اسم المفعول .)) وانظر: شرح المراح ، ص ١٢٥.

(١٠) لسان العرب ، مادة : كذب

(١١) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل ، ص ١٥١.

وكلّ طِمِرّة خَفِقٍ حشاها   مُلملمة تلاقيها بعيد

والطمرّة: الفرس الوثابة، أو الجواد الشديد العدو[1].

٥- فُعّل، بضم الفاء وتشديد العين، مثل: قلّب، وحوّل، رجل حوّل قلّب: محتال بصير بتقليب الأمور[2].

- المجموعة الخامسة، هي:

١- فعول، مثل: شكور وصبور.

٢- فعولة، بزيادة التاء، قال ثعلب: ((امرأة ملولة، فالتاء فيه للمبالغة؛ إذ يقال أيضا: رجل ملولة)) [3].

٣- فعولة، بضم الفاء والعين وهو انسجام صوتي بينهما إضافة إلى زيادة التاء، مثل: فروقة، وهو: الشديد الفزع[4].

٤- فُعّول، بضم الفاء وتضعيف العين، مثل: قدوس، وسبّوح.

٥- فاعول، مثل: فاروق، قال جرير يمدح عمر بن عبد العزيز[5]:

أشبهت من عمر الفاروق سيرته   سنّ الفرائض وائتمت به الأمم

٦- فاعلة، مثل: خائنة، وراوية[6].

ويكثر هذا الوزن في الدلالة على اسم الآلة، مثل: شاحنة، وحافلة،وقاطرة،وباخرة، وقاذفة.

٧- فيعول، بزيادة الياء قبل العين، مثل: قيّوم، قال أبو حيان في شرحه لقوله تعالى ((الحيّ القيّوم)) [7] ((وقالوا: فيعول من صيغ المبالغة)) [8].

- المجموعة السادسة، وتبدو رباعية الجذر، وهي:

١- فِعليل، بكسر الفاء، مثل: سرطيط، وهو: كثير البلع[9].

٢- فعلعل ، مثل : غشمشم ، جاءت عند عامر بن الطفيل في قوله[10]:

---

(١) لسان العرب ، مادة : طمر.

(٢) المعجم الوسيط ، مادة : قلب.

(٣) الفصيح ، ص ١٢٠ . وانظر : المزهر ٢/ ٢٤٣.

(٤) شرح المراح في التصريف ، ص ١٢٥.

(٥) ديوان جرير ، ص ٤١٥.

(٦) فصيح ثعلب ، ص١٢١ والمزهر ٢/ ٢٤٣.

(٧) البقرة ، ٢٥٥.

(٨) البحر المحيط ، ٢ / ٦٠٨.

(٩) اللسان ، مادة : سرط . وانظر : فصيح ثعلب ، ٢٦٣.

(١٠) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل ، ص ١٥١.

ونحن فعلنا بالحليفين فَعلَة نفت بعدها عنّا الظلوم الغَشمَشما

وجاء في اللسان: الغشمشم: الجريء الماضي(١) .

- المجموعة السابعة، تبدأ بصوت التاء، وهي:

١- تِفعَل ، بكسر التاء ، نحو: رجل تقول(٢).

٢- تِفعَلة ،نحو : رجل تِقوَلة : كثير القول(٣).

٣- تَفعال، بفتح التاء، مثل: تلعاب، وتحراق، قال هنري فلش: ((ومن الأهمية بمكان أن نلحظ أن(تفعال) مصدرا للصيغة الأولى(٤) يحتوي لونا من المبالغة لا يوجد في الفعل ذاته)) (٥).

٤- تِفعال ، بكسر التاء ، مثل : تقوال ،وتكلام للذي يتكلم كثيرا ، إضافة إلى دلالته على المصدرية والتصغير (٦).

ويبدو لي من خلال هذا العرض لصيغ المبالغة الواردة عن العرب، أن الأنماط المتبعة فيها تماثل إلى حد كبير الأنماط المتبعة في أبنية جموع التكسير، فكما أن هناك نمطا ضيقا مقتصرا على البناء المجرد مع الاعتماد على الحركة كوسيلة وحيدة للتفريق بين المفرد والجمع، مثل: أسد وأُسد؛ نجد مثل ذلك في صيغ المبالغة، مثل: غَفَل وغُفل ، وغَدَر وغُدر . وكما أن هناك نمطا موسّعا يعتمد على الزوائد واللواحق في بناء الجمع، مثل: أشقياء في جمع: شقي؛ نجد مثل هذا في صيغ المبالغة، مثل: تقوال، مبالغة: قال، أو: محضير، مبالغة: حضر. وكما أن هناك تحويرا في مكان الأصوات بإبدال صوت مكان آخر، كما في: ثور، وثيرة؛ نجد مثل ذلك في صيغ المبالغة، مثل: قيّوم. وكما أن هناك إطالة صوت من أصوات المدّ في مثل: جمل وأجمال؛ نجد مثل ذلك في أبنية المبالغة، كما في: علم وعليم. وكما أن هناك تحويرا يعتمد على تغيير في البناء ، وهو تغيير غير نمطي تكاثرت أشكاله، وتعددت صوره بطريقة مدهشة، مثل: قاضي وقضاة؛ نجد مثل هذا أيضا في صيغ المبالغة، مثل: وضّاء وكبّار. ويحكم هذه التغييرات مبدأ السهولة في البناء الجديد؛ لاعتماد جلّه على إطالة صوت من أصوات المدّ .

ويبدو لي أن هذا التعدد في هذه المجموعات قد يكون له صلة بعروض الشعر، حين يحتاج الشاعر لمثل ذلك في إقامة وزن أو قافية معينة، فهي مساحات أعطت للشاعر قدرا فسيحا في التصرف و لم تقيّده، أو

(١) مادة : غشم.

(٢) مقاليد التصريف ، للخليلي ١ / ٨٥.

(٣) نفسه.

(٤) يقصد (فعل).

(٥) العربية الفصحى ، هنري فليش ص ١١١.

(٦) نفسه.

تناسب لرؤوس الآيات القرآنية، كما يلاحظ في قوله تعالى ((ومكروا مكرا كبّارا))[١]حيث جاءت مناسبة لما قبلها من رؤوس الآيات؛ خاصة إذا علمنا أن أرقى الوسائل التعبيرية لدى العرب هو الشعر إيقاعه محدود، والزيادة فيه كالنقص، فكانت صيغ المبالغة المتعددة لديه كجموع التكسير حالة ملحة؛ لتقوم بوظيفة الجبائر العروضية لملء فراغات وخانات محددة.

إنّ خاصية التعدد في البناء في جموع التكسير تماثل إلى حدّ كبير خاصية تعدد البناء في صيغ المبالغة، فكلاهما ينطلق من مبدأ التكثير .

إن أبنية المبالغة غير القياسية التي عرضنا لها جاءت في معظمها تدل على المبالغة فقط، بينما جاءت الأبنية القياسية التي اتفق عليها معظم العلماء المحدثين والقدماء مشاركة في دلالتها لدلالات أخرى، كما سيتضح بعد.

الصيغ القياسية للمبالغة:

الصيغ القياسية للمبالغة هي: فعول، وفعيل، وفعِل، وفعّال، ومفعال، وللعلماء وقفة في بناءي: فعِل، وفعيل، وهل هما من أبنية المبالغة القياسية أم لا ؟

أما (فَعِل)، فقد عدها سيبويه من أبنية المبالغة صراحة[٢] وفي قول أبي حيان: ((ومنع أكثر البصريين من إعمال (فعيل وفَعِل) منهم المازني والزيّادي والمبرد)) [٣] ما يشير إلى إخراج هذه الصيغة من أبنية المبالغة، ونص في معرض حديثه عن دلالات أبنية المبالغة إلى أن (فَعِل) ((لمن صار كالعاهة)) [٤] في إشارة إلى أنها صفة مشبهة، ولا دلالة فيها للمبالغة. وكذا رأي ابن مالك[٥]. ووافق الجرمي سيبويه، وكذا الزجّاجي وابن عصفور والسيوطي وابن خالويه[٦].

ورأى شوقي ضيف أنه لا يوجد لها قياس في الدلالة على المبالغة بينما تنقاس – كما يقول – في الصفة المشبهة – كما نصّ النحاة – قياسا مطّردا من (فعِل) اللازم الدال على الأدواء والعيوب والهيجانات والفرح والحزن، مثل: وجع وحدب وعطش وبطر ونكد ومرح ... وما دامت هذه الصيغة مطّردة في القياس في باب الصفة المشبهة ولا قياس لها في الدلالة على المبالغة، فينبغي أن نخرجها من باب صيغ المبالغة ونقصرها على باب الصفة المشبهة))[٧].

---

(١) نوح ٢٢.

(٢) الكتاب ١/٥٦.

(٣) ارتشاف الضرب من لسان العرب ، لأبي حيان ٥/ ٢٢٨٣.

(٤) نفسه ٥ / ٢٢٨١.

(٥) نفسه

(٦) المقرب ، لابن عصفور ١/ ٢٨ وشرح المفصل ، لابن يعيش ٧٣/٦.

(٧) ص ٩٥.

ويبدو لي أن ما ذكره شوقي ضيف متابعا بذلك أكثر النحاة أقرب إلى الصواب، وأقوى في الاتباع، يقوّي هذا التوجه ما يؤخذ من دلالة في قول ابن يعيش فيما يتعلق ببناء (فعِل) قياسا إلى غيره من أبنية المبالغة والتي جاءت أبنيتها القياسية وغير القياسية دالة على تكثير في البناء فضلا عن تكثير في المعنى، يقول: ((زيد ضرّاب عبيده وقتّال أعداءه، كما قالوا: زيد يضرّب عبيده ويقتّل أعداءه إذا كثر ذلك منه وكان:ضرّاب وقتّال بمنزلة: ضارب وقاتل، كما كان: يضرّب ويقتّل بالتشديد بمنزلة: يضرب ويقتل من غير تشديد؛ لأنه يريد به ما أراد بفاعل من إيقاع الفعل إلا أن فيه إخبارا بزيادة مبالغة)) [(١)]. فالمعنى المأخوذ من تشديد الفعل يقابله المعنى نفسه المأخوذ من دلالة التشديد في الاسم، وهو دلالة التكثير والمبالغة والقوة أيضا، ونحن في دلالة الصفة المشبهة لا نروم التكثير والمبالغة في معناها بقدر ما نقصد ثبوت المعنى ولزومه.

صيغة (فعيل):

وأخرج شوقي ضيف بناء (فعيل) أيضا من أبنية المبالغة القياسية، وجعلها من أبنية الصفات المشبهة، وجاء بجملة من الاستدلالات التي ترجح رأيه، فقال: ((هذه الصيغة – مثل سابقتها (فعِل) – ليس لها قياس في الدلالة على المبالغة بينما تنقاس في الصفة المشبهة، باعتراف النحاة قياسا مطّردا من (فعُل) مضموم العين الدال على الغرائز، والأوصاف الخِلقية والخُلقية، مثل: قبيح وجميل وحليم ... ولاحظ سيبويه من قديم أن هذه الصيغة من صيغ المبالغة نادرة الاستعمال فقال: ((فمما هو الأصل الذي عليه أكثر المبالغة: فعول ومفعال وفعّال وفعِل، وقد جاء فعيل)) [(٢)]. وفي ذلك ما يشير إلى ندرة مجيء (فعيل)، واستعماله، وتبعه ابن مالك فذكر أنه قليل الورود، وقد يقال: إن (فعيل) تشتق أحيانا من أفعال متعدّية، مثل: رحمه الله، فهو رحيم، وعلمه ،فهو عليم، وكأنها معدولة في هاتين الصيغتين وما يماثلهما عن (فاعل) للمبالغة، إذ يقال: راحم ورحيم، كما يقال: عالم وعليم.

وفي رأينا أن تحمل هاتان الصيغتان المعدولتان عن (فاعل) وما يماثلهما على دلالة الصفة المشبهة المفيدة للثبوت والاستمرار؛ لأن حمل الأمثلة على المبالغة شذوذ في قياسية صيغة (فعيل) وخروج عن أصلها، وفي اللسان لابن منظور L الرحمن الرحيم) بنيت الصفة الأولى على (فعلان)؛ لأن (فعلان) من أبنية المبالغة، و(رحيم) (فعيل) بمعنى (فاعل)، كما قالوا: سميع بمعنى: سامع، وقدير بمعنى: قادر. ومما يؤكد أن صيغة (فعيل) من الأفعال المتعدّية إنما تدل على معنى (فاعل) دون مبالغة استخدام القرآن الكريم لكلمتي: عليم وعالم، في وصف الذات العلية لهما دون أي فارق، في مثل: ((عالم الغيب والشهادة))[(٣)] ((والله عليم

---

(١) ٦/ ٧٣.

(٢) الكتاب ١/ ٥٦.

(٣) الرعد ٩.

بالمتقين))[١] و ((كان الله بكل شيء عليما))[٢][٣]. وهو بهذا يتفق مع المبرد الذي يقول: ((فأما ما كـان على (فعيل) نحو: رحيم وعليم، فقد أجاز سيبويه النصب فيه، ولا أراه جائزا؛ وذلك أن (فعيلا) إنما هـو اسـم الفاعل من الفعل الذي لا يـتعدّى[٤]، فما خرج إليه من غير ذلك الفعل فمضارع له، ملحق بـه، والفعل الذي هو لفعيل في الأصل إنما هو ما كان على (فعُل)، نحو: كرُم فهو: كريم، وشرُف فهو: شريف، وظرف فهو: ظريف، فما خرج من باب: علم وشهد ورحم، فهو ملحق به))[٥]. فهما متّفقـان في أن الأصل في هذا البناء هو صفة مشبهة، وأن ما خرج عنه من أفعال متعدّية ملحق به حسب تعبير المـبرّد أو يحمل دلالة الصفة المشبهة المفيدة للثبوت والاستمرار، حسب تعبير شوقي، إلا أن المبرّد لم يفهم من عبارة سيبويه، كما فهمها شوقي، كما لم يومئ مجيء (قد) في تعبير سيبويه هذه الإماءة، بل إن العلماء مجمعون على أن سيبويه يرى أن (فعيلا) كباقي أخواتها من صيغ المبالغة، ويكفي التدليل عليه بعبارة المبرد الـسابقة ((فقد أجاز سيبويه النصب فيه ولا أراه جائزا)) ويقول ابن يعيش :((والصحيح ما ذهب إليه سيبويه، وهو القياس؛ لأن صفات المبالغة إذا كانت معدولة جاز أن تتعدى، فمن ذلك: فعول ومفعال وفعال، فهكـذا سبيل فعيل إذا كان معدولا، كقولك: رحيم من: راحم، وعليم من: عالم، فيجوز: زيد رحيم عمرا، كما تقول: راحم عمرا))[٦].

كما لا يفهم من كلام ابن منظور أنه أخرج ((رحيم)) من دلالة المبالغة، وأرى أن قول ابن منظـور: ((بنيت الصفة الأولى)) ما يشير إلى أن ((فعلان)) تأتي للمبالغة، لا إنكار مجيء ((فعيل)) للمبالغة، جاء في الكشـّاف (وفي (الرحمن) من المبالغة ما ليس في (الرحيم) ولذلك قالوا: رحمان الدنيا والآخرة ورحـيم الدنيا))[٧]، وهذا ما يشير إلى أنهما للمبالغة إلا أن (الرحمن) فيه زيادة مبالغة، وهو ما أشار إليه صـاحب أضواء البيان أيضا، قال: ((هما وصفان لله تعالى واسمان من أسـمائه الحسنى مشتقان من الرحمة على وجه المبالغة، والرحمن أشـد مبالغة من الرحيم))[٨] وفي البحر المحيـط ((الرحمن (فعلان) من الرحمة، وأصـل بنائه في اللازم من المبـالغة... والرحيم فعيل محول من فاعل للمبالغة))[٩]. بل إن الصفة إذا تكررت، فإنها

(١) آل عمران ١١٥.
(٢) الفتح ٢٦.
(٣) تيسيرات لغوية ٩٥ –٩٦.
(٤) يقصد بذلك : الصفة المشبهة.
(٥) المقتضب ، ٣/ ١١٤ –١١٥.
(٦) شرح المفصل ٦/ ٧٣ ، وانظر : ارتشاف الضرب من لسان العرب ، ٥ / ٢٢٨٣ ، والمقرب ، ١/٢٨.
(٧) الكشاف ، ١/٦.
(٨) أضواء البيان ، ١ / ٣٩ – ٤٠.
(٩) البحر المحيط ، ١ / ٣١.

تفيد زيادة في المبالغة والتكثير نص على ذلك القرطبي في قوله تعالى: ((قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم)) (١) قال: ((والعليم فعيل للمبالغة والتكثير في المعلومات في خلق الله تعالى، والحكيم معناه: الحاكم وبينهما مزيد المبالغة)) (٢) ثم إنني لم أجد أحدا من المفسّرين من يوافق أسلوب التوكيد الذي أشار إليه شوقي من أنه لا فارق في الدلالة بين :عالم وعليم، أو بين: فاعل وفعيل، في وصف الذات الإلهية، يقول أبو حيّان في قوله تعالى :(من لدن حكيم عليم)) (٣) ((وعدل من صيغة الحاكم إلى الحكيم لأجل المبالغة ولمناسبة العزيز ... فإن قلت: لم حملت الحكيم على أنه محول من فاعل إلى فعيل للمبالغة، وهلا جعلته فعيلا بمعنى: مُفعل ، فيكون معناه : المُحكم ... ولئن سلمنا ذلك فهو من الندور والشذوذ والقلة بحيث لا ينقاس ، وأما :فعيل ، المحوّل من : فاعل ، للمبالغة فهو منقاس كثير جدا خارج عن الحصر ، كعليم وسميع وقدير وخبير وحفيظ ، في ألفاظ لا تحصى ، وأيضا فإن العربي القح الباقي على سليقته لم يفهم من حكيم إلا أنه محول للمبالغة من : حاكم ، ألا ترى أنه لما سمع قارئا يقرأ :(والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله والله غفور رحيم)) (٤) أنكر أن تكون فاصلة هذا التركيب السابق ((والله غفور رحيم)) ، فقيل له : التلاوة ((والله عزيز حكيم)) ،فقال : هكذا يكون عزّ فحكم ، ففهم من : حكيم أنه محول للمبالغة من : حاكم ، وفهم هذا العربي حجة قاطعة بما قلنا)) (٥). وقال عن قوله تعالى ((والله بما تعملون عليم)) (٦) ((فانظر إلى هذه المبالغة والتأكيد في حفظ الأموال)) (٧).

وأما قول شوقي ضيف من أنه لا يوجد فرق دلالي بين: عالم وعليم، في وصف الذات الإلهية، وإنما وردا بالدلالة نفسها فقد تكفّل عباس حسن بالرد على من قال بذلك، يقول: ((ليس في صيغة (عالم) دليل صريح على أن تلك الذات تفعل العلم قليلا أو كثيرا بخلاف صيغة عليم، فإنها تدل بذاتها وصيغتها الصريحة على الكثرة والمبالغة في ذلك الفعل؛ ولذا تسمّى: صيغة مبالغة، ومن ثم كان الذي يستخدم صيغة (فاعل) يرمي إلى بيان أمرين: المعنى المجرّد مطلقا وصاحبه ،دون الاهتمام ببيان درجة المعنى: قوّة أو ضعفا، وكثرة وقلة، بخلاف الذي يستخدم صيغة المبالغة، فإنه يقصد إلى الأمرين ،مزيدا عليهما بيان

(١) البقرة ٣٢.
(٢) الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ١/ ١٠٤.
(٣) النمل ، ٢٧.
(٤) المائدة ، ٢٨.
(٥) البحر المحيط ، ٣ /٤٤.
(٦) البقرة ، ٢٨٣.
(٧) البحر المحيط ، ٢/ ٧٤٩.

الدرجة كثرة وقوّة، ولهذا لا يصاغ من مصدر فعل لا يقبل الزيادة والنقصان، فلا يقال: موّات ولا قتّال في شخص مات أو قتل؛ إذ لا تفاوت في الموت والقتل)) (١).

اتّحاد المبنى والمعنى:

يقول سيبويه ((وقالوا: الخلق، فسوّوا بين المصدر والمخلوق، فاعرف هـذا النحـو، وأجـره علـى سبيله)).(٢) في إشارة دالة على أن العرب أدركت النظر في المعاني المحتملة للبناء، وأنه صالح للدلالة –أحيانا – على أكثر من معنى، وأن تحقق هذه الكثرة بحاجة إلى إمعان النظر في دلالات الصيغ وتفسيرها على الوجه الذي تحتملها، وفيه إشارة واضحة إلى أن مقصد البناء، أو دلالته لا تظهر في كثير من الأحيان إلا إذا وضع في سياق لغوي معين، بحيث يتعاضد البناء مع المعنى ويتّحدا معا ليكوّنا الدلالة المعينة. وخاصة إذا ما علمنا أن وظيفة البناء هو توجيه الذهن إلى دلالة معينة مختزنة في الذاكرة في صورة من الصور تنتظم الصورة الراسخة في الذهن المعنى الدلالي المعين في حالة تلاقيهما، ولا يمكن لهذا المعنى الكلي أن يتّضح إلا إذا وجد في سياق لغوي معين، فالمبنى منفرد لا يؤدي الدلالة المطلوبة، والمعنى الصرفي لا يتّضح في كثير من الحالات إلا من خلال المبنى القياسي، يقول تمام حسان: ((فالمعاني الوظيفية التي تعبر عنها المبـاني الـصرفية هـي بطبيعتها تتسم بالتعدد والاحتمال، فالمبنى الصرفي الواحد صالح لأن يعبّر عن أكثر من معنى واحد مـا دام غير متحقق بعلامة ما في سياق ما)) (٣). فكما أن السياق اللغوي هو((حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة متجاورة وكلمات أخرى مما يكسبها معنى خاصا محدودا)) (٤). وأنه يوضح كثيرا من العلامـات الدلالية(٥) وأن ((دراسة معنى الكلمة من خلال السياق اللغوي ...توقف المرء على المعنى الدقيق الذي يحدد تحديدا نابعا من معطيات الاستعمال الفعلي البعيد عن الوصف التقريبي للمعنى)) (٦). وأن المعنى الذي يقدمه المعجم اللغوي للكلمة هو معنى عام ومتعدد، ويتصف بالاحتمال في حين أن المعنى الذي يقدمه الـسياق اللغوي هو معنى معين له حدود واضحة، وسمات محددة، غير قابلة للتعدد، أو المشاركة في التعميم.

كذلك الأمر، فإن السياق اللغوي يؤدي الغرض نفسه بالنسبة إلى كثير من الأبنية أو الصيغ الـصرفية، فهو يلعب دورا أساسيا في توضيح المعنى المراد، ولا أدل على ذلك مما نجده – مثلا – في التفريق بين اسمي الزمان والمكان والمصدر الميمي من الفعل الثلاثي، وبينها وبين اسم المفعول من غير الثلاثي، فلا يوجد دالة

---

(١) النحو الوافي ، ٣ / ٢٥٨.

(٢) الكتاب ، ٢ /٢٢٩.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان ص ١٠٠.

(٤) مبادئ اللسانيات ، أحمد قدورة ص ٢٩٥.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه ، ص ٣٠٢.

أخرى غير السياق توضح المدلول المطلوب[١].

فهل أبنية المبالغة القياسية يمكن أن تندرج في هذا المفهوم ؟

١ - وزن (فعيل):

هو من الأوزان القياسية للمبالغة كما رأينا ، لكنه لم يقتصر فيما آل إلينا من أقوال العرب على هـذه الدلالة، بل تعداها إلى دلالات أخرى ، فجاء دالا على الصفة المشبهة ، ودالا على اسم المفعول ،ودالا على معنى الجمع ، كما جاء دالا على المصدر ، يقول أبو حيّان ((الرحيم فعيل محوّل عن فاعل للمبالغـة ... وقيل : وجاء : رحيم ، بمعنى : مرحوم ، قال العملّس بن عقيل :

فأما إذا عضّت بك الأرض عضة   فإنك معطوف عليك رحيم)) [٢]

وفي قوله تعالى ((من لدن حكيم عليم)) [٣] قال أبو حيّان ((وعدل من صيغة الحاكم إلى حكيم لأجل المبالغة)) [٤] بينما لا يمكن أن نلحظ هذه الدلالة ل(حكيم) في قوله تعالى ((تلك آيات الكتاب الحكيم)) [٥] لفساد المعنى؛ إذ لا يمكن أن يوصف الكتاب بأنه حكيم، فالدلالة الواضحة التي يؤديها وهي: اسم المفعول، حيث تعني: الكتاب المحكم، ومثله في الدلالة على المفعولية، وجاء على وزن فعيل: جريح وأسير وسليب وظنين، وغيرها ونحن نقول: الرجل الحكيم، لمن وصف بالحكمة، وشهر بها ،فتكون دالة على صفة مشبهة. ومثله لفظة (عليم) في قوله تعالى ((والله عليم بالمتقين)) [٦] مقارنة بقولنا: الموضوع عليم لـدينا، الأولى: صيغة مبالغة بينما تحمل الأخرى دلالة اسم المفعول وورد في معنى الجمع في قوله تعالى((وحـسن أولئـك رفيقا)) [٧] ف((رفيقا)) بمعنى : رفقاء . وقوله تعالى((والملائكة بعد ذلك ظهير)) [٨] ف((ظهـير)) أي : أعوان، بمعنى : ظهراء، وفي قوله تعالى ((فلما استيأسوا منه خلصوا نجيّا))[٩]، فقوله((نجيا)) واحد يؤدي عن الجمع ، ويقع على الواحد كقوله تعالى ((وقرّبناه نجيا))[١٠] وجمعه : أنجية[١١]. وقس على ذلك من الأمثلة

(١) شرح المراح في التصريف ، ص ١٣٣.
(٢) البحر المحيط ، ١ /٢٩.
(٣) النمل ، ٦.
(٤) البحر المحيط ٣ /٤٤.
(٥) لقمان ٢.
(٦) آل عمران ١١٥.
(٧) النساء ٦٩.
(٨) التحريم ٤.
(٩) يوسف ٨٠.
(١٠) مريم ٥٢.
(١١) البرهان في علوم القرآن ٣/٨٥ وانظر : الجامع لأحكام القرآن ٥/١٧٦ و١٨/١٢٦.

التي يؤدي فيها البناء دلالتين مختلفتين في سياق الجملة.

كما جاء هذا البناء مصدرا، قال البغدادي: ((والنكير : الإنكار ، وهو من المصادر التي أتت على (فعيل) ، كالنذير والغدير ، وأكثر ما يأتي هذا النوع من المصادر في الأصوات ، كالنذير والهديل))(١). ومنه: صهيل، ونعيق، ونقيق، وزفير، ويعدّ هذا البناء – كما قلنا- من أبنية الصفة المشبهة ويأخذ حكم القياس المطّرد من الأفعال التي جاءت من وزن: فعُل، الدال على الغرائز والأوصاف الخِلقية والخُلقية، مثل: كريم، وقبيح، وجميل، وعظيم.

٢ - فعّال:

وهو من أبنية المبالغة القياسية المتّفق عليها قديما وحديثا، كقوله تعالى: ((ولا تطع كلّ حلاّف مهين، همّاز مشّاء بنميم، منّاع للخير معتد أثيم)) (٢) وقوله تعالى((سمّاعون للكذب أكّالون للسحت سمّاعون لقوم آخرين)) (٣) وقوله تعالى: ((لكل صبّار شكور)) (٤) وهو كثير مطّرد.

زيادة التاء:

وتزاد على هذا البناء التاء لزيادة المبالغة ك: رجل علاّمة ونسّابة لكثير العلم، والمعرفة بالأنساب؛ فإن فيه زيادة مبالغة على قولهم: علاّم ونسّاب، وفي فصيح ثعلب: ((ولتأكيد المبالغة، نحو: علاّم ونسّاب))(٥).

لكن هذا الوزن لا يستقر عند هذه الدلالة، فقد يتجاوزها إلى دلالة أخرى ،فيؤدي معناها، وفي عبارة أبي حيّان ما يشير إلى هذا، قال: ((وفعّال لمن صار له كالحرفة)) (٦). وتحت عنوان: التأثير العميق للقياس، ذكر هنري فليش في: العربية الفصحى، هذا المعنى، فقال: إن صيغة (فعّال) ((تلك التي لم تكن في لغة الشعر القديمة، وفي لغة القرآن سوى اسم فاعل للمبالغة قد تحوّلت بتأثير الآرامية إلى التعبير عن أسماء الحرف، ومن ذلك: نجّار وبنّاء ... وزادها القياس في هذه الوظيفة التعبيرية الجديدة خصوبة وسعة، حتى نجدها – أيضا – مستعملة لقبا في مثل: كلاّب، مربي الكلاب، وجمّال: حادي الإبل، وفيّال: مروّض الفيلة))(٧). وهو ما نقرؤه في قول شوقي ضيف : ((ويسقط معنى المبالغة في هذه الصيغة حين تستخدم لتدلّ على الصانع

(١) خزانة الأدب ، ٧/٤١٦.
(٢) القلم ، ١٠ –١٢.
(٣) المائدة ٤٢.
(٤) إبراهيم ٥.
(٥) فصيح ثعلب ، ١٢١.
(٦) ارتشاف الضرب من لسان العرب ، ٥ / ٢٢٨١.
(٧) العربية الفصحى ، ٧٩.

صاحب الحرفة)) [١] وفي قول عباس حسن –أيضا_ ((كثر في الآساليب الفصيحة المسمومة استعمال صيغة (فعّال) للدلالة على النسب بدلا من يائه، وكثر هذا في الحرف، فقالوا: حدّاد، لمن حرفته الحدادة، ونجار، لمن حرفته: النجارة، وكذلك: لبّان.)) وأضاف: ((وجعلوا من استعمالها في النسب قوله تعالى: ((وما ربّك بظلاّم للعبيد)) [٢]. أي: ليس بمنسوب إلى الظلم، وحجّتهم أن صيغة (فعّال) لو كانت للمبالغة، وليست للنسب؛ لكان النفي منصبا على المبالغة وحدها، فيكون المعنى: وما ربّك بكثير الظلم، فالنفي هو الكثرة وحدها دون الظلم الذي ليس كثيرا، وهذا معنى فاسد)) [٣].

وللرازي ملمح آخر في تفسير هذه الآية، ويبدو أنه يلتقي مع كثير من الآيات القرآنية، يقول: ((صيغة المبالغة جيء بها لكثرة العبيد، لا لكثرة الظلم، كما قال الله تعالى: ((ولا يظلم ربك أحدا)) [٤]. وقال: ((عالم الغيب)) [٥] و((علاّم الغيوب)) [٦] لما أفرد المعمول لم يأت بصيغة المبالغة، ونظيره قولهم: زيد ظالم لعبده وعمرو ظلاّم لعبيده)) [٧]. فهو يلتقي مع الصيغ الأربع الواردة في أواخر سورة التوبة في قوله تعالى: ((لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم)) [٨]. والصيغ هي: عزيز، حريص، رؤوف، رحيم، وهي من أبنية المبالغة، وهي مطابقة في دلالة الكثرة التي يشبر إليها معنى ((ماعنتم)) وموافقة للكثرة –أيضا – في قوله تعالى: ((عليكم)) و((بالمؤمنين)) كما يبدو لي .

كما تأتي صيغة (فعّال) بكثرة لتدل على اسم الآلة، وذكر العيني أن الوسيلة الوحيدة للتمييز بين اسم الآلة وصيغة المبالغة في هذا الوزن لا تكون إلا من خلال السياق، يقول: ((ويجيء اسم الفاعل للمبالغة نحو: صبّار، فإنه مبالغة للصابر، وجبّار: مبالغة للجابر، وقهّار مبالغة: للقاهر، وسيف مخذام؛ فإنه مبالغة للحاذم، وهو القاطع، وهذه الأبنية مشتركة بين اسم الآلة وبين مبالغة اسم الفاعل، والفرق بالقرينة)) [٩]. ومثل ذلك: هذا الرجل سمّاع للكذب، ولدى الطبيب سمّاعة أذن. وكذلك: وهل وظيفتك قطّاع طرق ؟ ولديّ قطّاعة للّحم. وقالوا: المؤمن وزّان لكلامه خزّان للسانه، وفوق السطح خزّان مياه.

---

(١) تيسيرات لغوية ، ٩٣.

(٢) فصلت ، ٤٦.

(٣) النحو الوافي ، ٣/ ٢٦٩ هامش رقم ١٢.

(٤) الكهف ، ٤٩.

(٥) الأنعام ، ٧٣.

(٦) المائدة ١٠٩.

(٧) مسائل الرازي وأجوبتها من غرائب آي التتريل ، للرازي /* ص٣٨.

(٨) التوبة ، ١٢٨.

(٩) شرح المراح في التصريف ، ص ١٢٤.

٣ – صيغة (فعول):

من الأبنية المتّفق عليها عند القدماء والمحدثين في الدلالة على المبالغة، ويطّرد قياسها من الأفعال المتعدية واللازمة، لكن هذا البناء –أيضا لا ينفرد بهذه الدلالة، بل يلتقي مع دلالات أخرى، فيأتي منه الصفة المشبهة، وإن كانت أمثلته نادرة، مثل كلمة: حصور، بينما أمثلتها الدالة على المبالغة كثيرة جدا، وكثرتها تقتضي عدّها من أمثلة المبالغة، -كما – قلنا نحو: منوع: لمن كثر منعه، وجزوع: لمن عظم جزعه، قال تعالى: ((إذا مسّه الشر كان جزوعا، وإذا مسه الخير كان منوعا)) (١)(٢). ويأتي على بنائه المصدر كما في قوله تعالى((فتقبلها ربّها بقبول حسن)) (٣) ف (قبول) جاءت هنا مصدرا، ولم تشعر بالمبالغة، وكذا في قوله تعالى: ((وأولئك هم وقود النار)) (٤) وقوله: ((النار ذات الوقود)) (٥) قال العكبري: ((الجمهور على فتح الواو، وهو الحطب، وقرئ بالضم وهو لغة في الحطب، والجيّد أن يكون مصدرا بمعنى التوقّد))(٦). كما يدل على اسم المفعول، يقول المبرّد: ((فإذا قلت: رسول لم ترد به معنى فِعل؛ إنما تريد أن غيره أرسله)) (٧). وذكر أبو حيان من المصادر التي جاءت على وزن (فعول): الوضوء والطهور والولوع والقبول)) (٨).

٤ – وزن (مفعال):

وهو من الصيغ القياسية المشتركة بين المبالغة واسم الآلة إضافة إلى دلالته على المصدرية، ويبدو أن صيغ: مفعل ومفعال ومفعيل، لعبت المصوّتات القصيرة فيها دورا بنائيا، وأن ملمح المبالغة ما زال فيها رغم هذا التعدد البنائي؛ بدليل ورود أمثلة ثرّة دلّت عليها، في مظان الكتب، نصّ عليها العلماء في أكثر من موضع، فيرى الخليل(٩) أن: مفعل، مقصور عن: مفعال، وفي لسان العرب يقرن بين: مفعال ومفعيل، في الدلالة على المبالغة، يقول: ((فرس محضير، وامرأة معطير: كثيرة العطر والحضر، وشاع فيه: مفعال، أيضا – كمحضار، ومعطار، ومهذار)) (١٠). وكذلك في القاموس المحيط، يقول: ((فرس محضير: الذكر والأنثى

(١) المعارج ، ٢٠ – ٢١.
(٢) شرح المراح في التصريف ، ص ١٢٤.
(٣) آل عمران ، ٦٣.
(٤) آل عمران ، ١٠.
(٥) البروج ، ٥.
(٦) التبيان في إعراب القرآن ، ١/ ١٩٥.
(٧) المقتضب ، ١١٧/٣.
(٨) البحر المحيط ، ١ /١٠٢.
(٩) المخصص ، ٢/ ١١٤ ، والمحكم ، ١/ ١٠.
(١٠) لسان العرب ، مادة : حضر.

في ذلك سواء، وفرس محضير ومحضار، بغير هاء للأنثى إذا كان شديد العدو))[١]. وفي فصيح ثعلب: ((امرأة مهذر، أي: كثيرة الهذيان))[٢]. وفي العربية الفصحى يقول: ((الأسماء أو الصفات التي تفيد التكبير تأتي في صورة: مفعل ومفعال ومفعيل، مثل: مزحم ومحرب ومحراب (محارب شجاع)، ومكثر ومكثار (الذي يحب الكلام كثيرا) ومعطر ومعطير (الذي يستعمل العطر كثيرا) وهي ما زالت مستعملة في العربية الأدبية الحديثة، كقولك: مفضال . وقد جرت العادة على اعتبار هذه الصيغ التكبيرية تبعا لرايت أسماء آلة مستخدمة على سبيل المجاز))[٣]. ويسقط معنى المبالغة[٤] في هذه الصيغة حين تستخدم للدلالة على اسم الآلة، مثل: ميزان ومنشار، ومفتاح، ومقصّ ومقود، وجاء في التتريل: ((فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره))[٥]. ومما خرج عن معنى المبالغة إلى معنى المصدرية قوله تعالى: ((وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل))[٦]. فالميثاق هنا بمعنى: الإثاق، وفي قوله تعالى: ((وأوفوا الكيل والميزان بالقسط))[٧]. وقوله تعالى:((إن الله لا يخلف الميعاد))[٨]. فالميزان: مصدر، بمعنى: الوزن، والميعاد: كذلك بمعنى: الوعد، وكلاهما جاء على وزن: مفعال[٩].

صيغ خالية من معنى المبالغة:

ورد عن العرب بعض الصيغ ، والتي جاءت على بناء من أبنية المبالغة، خالية من المبالغة مقتصرة في دلالتها على المعنى المجرد الذي لا مبالغة فيه، بل يدل على ما يدل عليه اسم الفاعل، كقول الشاعر:

وكلّ جمال للزوال مآله   وكلّ ظلوم سوف يبلى بظالم

فإن لفظة (ظلوم) هنا ليست للمبالغة؛ إذ المقام يقتضي أن يكون المراد منها هو: ظالم، وليس: كثير الظلم؛ لأن كلا من الاثنين سيلقى ظالما، من غير أن يتوقف هذا اللقاء إلا على مجرد وقوع الظلم من أحدهما، دون نظر لقلة أو كثرة. ومثله لفظة (فخور) في قوله تعالى: ((إن الله لا يحبّ من كان مختالا فخورا))[١٠]. فليس

---

(١) مادة : حضر.
(٢) الفصيح ، ١٢١.
(٣) ص، ١١٥.
(٤) تيسيرات لغوية ، ص ٩٣.
(٥) الزلزلة ، ٧و٨.
(٦) البقرة ، ٨٣.
(٧) الأنعام ، ١٥٢.
(٨) آل عمران ، ٣ والرعد ، ١٣.
(٩) التبيان في إعراب القرآن ، ١ /٤١.
(١٠) النساء ، ٣٦.

المراد هنا: كثرة الفخر؛ لأن الله يكره صاحب الفخر مطلقا، بغير نظر إلى كثرة فخره أو قلته[١].
وجاء في : البرهان في علوم القرآن ،((أن صفات الله التي هي صيغة المبالغة كغفار ورحيم وغفور ومنان كلها مجاز ، إذ هي موضوعة للمبالغة ولا مبالغة فيها ؛ لأن المبالغة هي أن تثبت للشيء أكثر مما له ، وصفات الله متناهية في الكمال لا يمكن المبالغة فيها. والمبالغة أيضا تكون في صفات تقبل الزيادة والنقصان وصفات الله مترهة عن ذلك)) [٢]. وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى ((واتّقوا الله إن الله توّاب رحيم))[٣] ((والمبالغة في (التواب) للدلالة على كثرة من يتوب من عباده ، أو لأنه ما من ذنب يقترفه المقترف إلا كان معفوّا عنه بالتوبة ، أو لأنه بليغ في قبول التوبة مترل صاحبها مترلة من لم يذنب قط))[٤].

الخلاصة:

١- أن العرب أدركت النظر في المعاني المحتملة للبناء وأنه صالح للدلالة -أحيانا- على أكثر من معنى، وأن مقصد البناء لا يظهرإلا إذا وضع في سياق لغوي معين .
٢- يجب أن يتعاضد البناء مع المعنى المراد ، ويتّحدا معا ليكونا الدلالة المعينة ، أي أن السياق اللغوي يلعب دورا أساسيا في توضيح المعنى المراد في أبنية المبالغة .
٣- أن أبنية المبالغة القياسية هي : فعيل ، فعول ، فعّال مفعال بإخراج صيغة فَعِل) منها ، على الأرجح من الآراء.
٤- أن أبنية المبالغة القياسية جاءت مشاركة في دلالتها لدلالات أخرى ولا يمكننا الحكم عليها بأنها للمبالغة إلا من خلال السياق .
٥- أن أبنية المبالغة غير القياسية جاءت في معظمها تدل على المبالغة فقط .

(١) النحو الوافي ، ٣ / ٢٦٢.
(٢) البرهان في علوم القرآن ٣/٨١-٨٢.
(٣) الحجرات ١٢.
(٤) الكشاف ٤/٣٧٤.

المصادر :

١ – البغدادي ، عبد القادر ، **خزانة الأدب ولب لباب لسان** العرب ، تحقيق : عبد السلام هارون ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٦

٢ -ثعلب ، أبو العباس ، **كتاب الفصيح** ، تحقيق ، د. عاطف مدكور ، دار المعارف.

٣ – ابن جعفر ،أبو الفرج قدامة ، **نقد الشعر** ، تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨

٤ – جنهويتشي ،د . هدى ، **الأبنية** الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل ، دار البشير ، الطبعة الأولى ١٩٩٥.

٥ – الجوهري ، إسماعيل بن حماد، **تاج اللغة وصحاح العربية** ، تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار ، القاهرة ١٩٦٦.

٦ – حسان ، د . تمام ، **اللغة العربية معناها ومبناها** ،الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩.

٧ – حسن ، عباس ، **النحو الوافي** ، دار المعرف الطبعة الثامنة ، ١٩٧٧.

٨ – أبو حيان ،محمد بن يوسف أثير الدين ، **ارتشاف الضرب من لسان العرب** ، تحقيق : د. رجب عثمان محمد ، مراجعة : د . رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٨.

٩ – الخليلي ، سعيد بن خلفان ، **مقاليد التصريف** ، دار التراث القومي ، سلطنة عمان ، ١٩٨٦.

١٠ – درويش ، محي الدين ، **إعراب القرآن الكريم وبيانه**، د ار اليمامة ، الطبعة السابعة ، ١٩٩٩.

١١ – الراجحي ، د . عبده ، **التطبيق الصرفي** ، دار النهضة العربية .

١٢ – الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، **مسائل الرازي وأجوبتها من غرائب التتزيل** ، تحقيق : إبراهيم عطيوة عوض ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٥ .

١٣ - الزركسي ، بدر الدين محمد بن عبدالله : البرهان في علوم القرآن ، دار المعرفة ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٤

١٤ – الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ، **الكشاف** ، دار عالم المعرفة .

١٥ – السامرائي ، د . إبراهيم ، **العربية تاريخ وتطور** ، مكتبة دار المعارف ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٣.

١٦ – السامرائي ، د . فاضل صالح ، **لمسات بيانية في نصوص من التتزيل** ، دار عمار ، الأردن ١٩٩٨.

١٧ – سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، **الكتاب** ، طبعة بولاق .

١٨– السيوطي ، جلال الدين ، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها** ، تحقيق : محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٨٧

١٩– ابن سيدة ، علي بن إسماعيل ، **المخصص** ، دار الأوقاف الجديدة ، بيروت .

٢٠– ابن سيدة ، **المحكم والمحيط الأعظم في اللغة** ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٥٨ – ١٩٦٢ .
٢١– الشنقيطي ، محمد أمين ، **أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن** ، عالم الكتب ، بيروت.
٢٢– ضيف ، د . شوقي ، **تيسيرات لغوية** ، دار المعارف .
٢٣– ابن عصفور ، علي بن مؤمن ، **المقرب** ، تحقيق : أحمد عبد الستار الجواري ، وعبد الله الجبوري ، الطبعة الأولى ١٩٧١
٢٤– ابن عطية ، جرير ، **ديوان جرير** ، دار صادر .
٢٥- العكبري ، أبو البقاء ، عبدالله بن محمد : التبين في اعراب القرآن ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مكتبة عيسى البابي الحلبي
٢٦- العيني ، بدر الدين محمود بن أحمد ، **شرح المراح في التصريف** ، تحقيق : د ، عبد الستار جواد .
٢٧ - الغلاييني ، الشيخ مصطفى ، **جامع الدروس العربية** ، المكتبة العصرية ٢٠٠٢ .
٢٨ فليش ، هنري ، **العربية الفصحى** ، تعريب : د . عبد الصبور شاهين ، دار المشرق ، الطبعة الثانية ١٩٨٣.
٢٩ - الفيروز أبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب ، **القاموس المحيط** ، دار الكتب العلمية ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.
٣٠- ابن قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم ، **أدب الكاتب** ، شرح وتقديم : الأستاذ : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ .
٣١- قدورة ، د . أحمد ، **مبادئ اللسانيات** ، دار الفكر المعاصر ، الطبعة الأولى ١٩٩٦.
٣٢- القرطبي ، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري ، **الجامع لأحكام القرآن** . دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٩٦.
٣٣- المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد ، **الكامل في اللغة والأدب** ، تحقيق : محمد أحمد الدالي ،مؤسسة الرسالة ، الطبعة الثانية ١٩٩٣ .
٣٤- مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، **المعجم الوسيط** ، الطبعة الثانية .٣٣
- مطلوب ، د. أحمد ، **البلاغة العربية ، المعاني والبيان والبديع** ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ .
٣٥- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت .
٣٦- ابن يعيش ، موفق الدين بن يعيش ، **شرح المفصل** ، عالم الكتب ، بيروت .

المعايير النقدية والبلاغية في أدب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -

د. يوسف القماز *

تاريخ تسليم البحث : / /٢٠٠٥ تاريخ قبوله : / /٢٠٠٦

ملخّص

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز شخصية عمر بن الخطاب في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وبيان مدى مساهماته - رضي الله عنه - في مجال النقد والبلاغة خاصة إذا علمنا أن الدراسات في هذا المجال شحيحة يشوبها شيء من الضبابية في أذهان الدارسين ، وهي نوع من الرد على الذين ذهبوا إلى القول بأن الأدب قد ضعف ولان مع مجيء الإسلام، ناهيك عن أن الدراسات التي تناولت ابن الخطاب - رضي الله عنه - كانت تدور في فلك تأثيراته الدينية في مجالات قيادة الأمة والمجتمع الإسلامي، دون التركيز على جوانب حياته الأدبية . وقد استطاعت هذه الدراسة أن تخلص إلى القول بان شخصية ابن الخطاب - رضي الله عنه - لم تكن لتؤثر في مجالات الدولة الإسلامية في قضاياها الدينية والإدارية فحسب ، بل تعدت ذلك إلى جوانب لا تقل أهمية عن ذلك، ألا إنه الجانب الأدبي الذي ارتبط بإحكام مع الجانب الديني في عقلية عمر الفذة . ومن جهة أخرى استطاعت أن تمنع تمرير مقالة ليونة الشعر عند مجيء الإسلام ؛ فالناظر لأول وهلة على الكم والنوع الأدبي والإنتاج الشعري في فترة الخلفاء الراشدين فقط - وهي فترة لم تقطع سوى القليل القليل في بحر الزمن قياسا مع فترة الأدب الجاهلي التي امتدت عبر ثلاثة قرون على اقل تقدير- يجد أنه قد تفوق على الأدب الجاهلي كما وكيفا ، كما يجد تقدما وازديادا في الملاحظات النقدية ، والبلاغية أيضا على يد الخلفاء الراشدين خاصة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - وعنهم أجمعين - بفضل عوامل شتى أبرزها القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف.

The Critical and Rhetorical Criteria that Omar Ibin Al-Khattab Possessed

Abstract

This study aims at shedding light on the contributions of Omar Ibin Al-Khattab to literary and critical studies. This aspect in the Life of this caliph is ignored or unknown as his religious and great leadership obtain what we all know about him. The significance of these contributions arises as some researchers are imbued with the belief that literary and critical studies became weak due to the advent of Islam. This belief is refuted based on the rich literary and poetic products during the limited sovereignty period of the four Islamic caliphs compared with the product of the Jahili Period that lasted for three centuries. The increase of literary and critical observations of Omar Ibin Al-Khattab is due to various factors, such as the Holy

Quran and the traditions of the Prophet (PBUH).

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

المقدمة:

ليس هناك مجال للشك في أن شخصية عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - قد ارتبطت في أذهان الدارسين وتصوراتهم في مجالات ما أنجزه - رضي الله عنه - من قضايا تهم المسلمين في شؤون إدارة الدولة الإسلامية، فقد كان له قصب السبق في إرساء القواعد وتقنين الكثير من القوانين في إدارة المال العام ومصادر تمويل الجند والفتوحات وتنظيم الأسرة وقضايا الولاة والرعية والعلاقات الدولية ومسائل أهل الذمة وبناء المدن ومتابعة مجالس شورى المسلمين، وحقوق الرعية والمرأة وغيرها مما يصعب حصره في هذه العجالة، وكل من هذه الجوانب قدأخذ حقه في جهود الدارسين المتناثرة هنا وهناك تحت عناوين متعددة مثل إسلام عمر، غزوات عمر، فتوحات المسلمين في عهد عمر، موقف عمر من أهل الذمة، عدل عمر، مسند عمر إلخ... أما في جانب الأدب ومساهمات عمر في هذا الجانب فالدراسات شحيحة، اما في جانب مساهماته في النقد والبلاغة فلم أجد من خص هذا الجانب بالدراسة علما بأن حياة (عمر) وطول مدة خلافته وكثرة ما ورد عنه من أقوال تختص بالأدب تكفي معينا لاستجلاء مذهبه الأدبي، وتبين مقدار مساهماته في جانب إثراء الملاحظات النقدية والبلاغية، وهو ما تحاول هذه الدراسة القيام به، بالإضافة إلى كونها محاولات جادة لوضع لمسات ونقاط مضيئة في طريق من يحاول أن يؤرخ للنقد والبلاغة في فترة من صدر الإسلام .

حياته ونسبه :

إنه لمن فضول القول الإشارة إلى أن معرفة حياة الأديب الناقد وثقافته وشخصيته تعين الدارس على استجلاء مذهبه وآرائه ومواقفه من القضايا المطروحة في عصره، والتي قد يمتد الحديث عنها لاستجلاء رؤى مستقبلية في مجال النقدالادبي، فلم تكن شخصية عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - كشخصية أي فرد قرشي بل كان من الذوائب من عدي، ولا أدل على مكانته في قومه من طمع النبي - صلى الله عليه وسلم - في إسلامه حيث قال: (اللهم أعز الإسلام بأحب الرجلين إليك: بعمر بن الخطاب أو بأبي جهل بن هشام)[1].

وتحدثنا كتب التراجم عن نسبه أنه: أبو حفص أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بن نفيل بن عبد العزى بن رياح بن عبد الله بن قرط بن رزاح بن عدي بن كعب بن لؤي ين غالب القرشي العدوي، وأمه حنتمة بنت هاشم بن المغيرة المخزومية ،ولد لثلاث عشرة سنة من ميلاد رسول الله - صلى الله عليه وسلم- قبل الفجار الأعظم بأربع سنين أي قبل المبعث النبوي بثلاثين سنة، وكان إليه السفارة في الجاهلية،

(١) الذهبي،شمس الدين محمد بن أحمد . تذكرة الحفاظ ، ط،الهند،١٣٣٣هـ ،ج٢ص٥.

وكان عند المبعث شديدا على المسلمين، ثم أسلم؛ فكان إسلامه فتحا على المسلمين وفرجا لهم من الضيق، وسمي بالفاروق يوم خرج من بيت الأرقم ورسول الله بينه وبين حمزة، فعلمت قريش أن النبي - صلى الله عليه وسلم - امتنع .

كان عمر عزيز الجانب في قومه مشهورا بالشدة وصدق العزيمة وقوة الشكيمة، وقد رعى الغنم لأبيه الخطاب، وجمع الحطب في صغره ، كما اشتغل بالتجارة بين مكة والشام. وهذه الأمور أكسبته خبرة واسعة في حياته اليومية وتعامله مع الآخرين، ومكنته من قيادة الدولة الإسلامية والعمل كوزير ثان للنبي ـ صلى الله عليه وسلم- طيلة فترة حياته، فشخصية الإنسان تعكسها التأثيرات التي حدثت له أبان طفولته في الفترة التي يرى فيها علماء النفس تشكل شخصية الفرد .

صفاته الخلقية : ما من شك أن صفات الإنسان الشكلية التي يكون عليها تلعب دورا في بيان مكنوناته الداخلية؛ فالمظهر الخارجي غالبا ما ينم عن الداخل، واكتمال الشخصية في مظهرها الخارجي، مقاربة لاكتمالها الداخلي، وبهذا المعنى يقول صاحب الوساطة: "فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع،ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وجرسه ولهجته "[١]، وقد كان عمرطويلا جسيما، قد فرع الناس كأنه على دابة، يثب على فرسه فكأنما خلق على ظهره، أصلع أشعر، شديد الحمرة كثير السبلة في أطرافها صهوبة، وفي عارضيه خفة[٢].

ثقافته وشخصيته :

في الوقت الذي تكاد تنعدم فيه القراءة والكتابة بين أهل مكة نجد أن ابن الخطاب كان واحدا من القلائل ممن يحسنون ذلك، فقد ورد أنه تعلم الكتابة على يد أبيه الخطاب، كما جاء أيضا أنه تعلم الكتابة مع معاوية بن أبي سفيان عن سفيان بن حرب الذي تعلمها من بشر بن عبد الملك الكندي[٣]، وكان أحد كتاب الوحي، وقد اشتهر بين الصحابة بآداب السفارة حيث كان يسافر بين القبائل للصلح[٤]. وهي مهمة

---

(١) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز الوساطة بين المتنبي وخصومه، حققه وشرحه محمد أبو الفضل وعلي البيجاوي، المكتبة العرية ، بيروت (دت) ص ١٨.

(٢) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (ت ٨٥٢)الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق عادل أحمدعبد الموجود، ط:١ دار الكتب العلمية- بيروت١٤١٥هـ-١٩٩٥م ج٤ ص٤٨٤-٤٨٦ .انظر : أ- الذهبي، تذكرة الحفاظ ج١ ص٥-٨ ب - النجار ،عبد الوهاب ،الخلفاء الراشدون ،ط،، دار الفكر ، ص١١٢.

(٣) القلقشندي ، أحمد بن علي (٨٢١هـ /١٤١٨م) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ط الأميرية (نسخة مصورة)،وزارة الثقافة ، القاهرة ، ج٣ ،ص١٠.

(٤) فروخ ،عمر . تاريخ الفكر العربي ، ط٤، دار العلم للملايين ، بيروت ،١٩٨٣م ،ص١٩٥.

لا تسند إلا لمن له باع في المعرفة وسداد الرأي، وظهرت مقدرته الحقيقية في هذا الجانب عندما استطاع بعون الله حسم الخلاف في أمر الخلافة في سقيفة بني ساعدة، وهو أمر - لعمري- ما زالت الأمة الإسلامية تتفيأ في ظلاله إلى قيام الساعة، وكذلك كان أبو بكر الصديق - رضي الله عنه - يحيل عليه فصل القضايا[١]، وورد أيضا أنه كان أعلم الناس بالشعر، وكذلك كان من أهل الخطابة والنقد، وتورد الكتب أيضا أنه كان على علم بالجغرافيا، وكان يسأل ولاته عما يليهم من البلدان، وحدود ولاياتهم كذلك كان على علم بتاريخ العرب وأيامها ومفاخرأنسابها، كل ذلك فضلا عن علمه الدقيق بالشريعة الإسلامية والقرآن والسنة ، وقد جاء في الخبر أن ابن مسعود قال: "كان عمر أعلمنا بكتاب الله وأفقهنا في دين الله" وقال أيضا: "لو أن علم عمر بن الخطاب في كفة ميزان ، ووضع علم الأرض في كفة، لرجح علم عمر بعلمهم، ولقد كانوا يرون أنه ذهب بتسعة أعشار العلم"، وقال ابن سيرين: "إذا رأيت الرجل يزعم أنه أعلم من عمر فشك في دينه "[٢]. ولا أدل على تمكن عمر وشخصيته الرائدة في كل المجالات من قول النبي (صلى الله عليه وسلم) في الرؤيا المشهورة : "بينما أنا على بئر أنزع منها جاءني أبو بكر وعمر، فأخذ أبو بكر الدلو فنزع ذنوبا أو ذنوبين، وفي نزعه ضعف، ثم أخذها ابن الخطاب من يد أبي بكر ، فاستحالت في يده غربا. فلم أر عبقريا من الناس يفري فريه، فنزع حتى ضرب الناس بعطن"[٣].

وهذا السبق المفهوم من قول النبي (صلى الله عليه وسلم)، من الجهالة بمكان أن نحمله على الجانب السياسي فحسب بل هو سبق وتفرد وابتكارات في جانب الدين والأدب والنقد، والحياة. وورد أيضا في الجامع الصحيح عن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قوله: "بينا أن نائم أتيت بقدح لبن، فشربت منه ثم أعطيت فضلي عمر بن الخطاب. قالوا: فما أوَّلته يا رسول الله؟ قال: العلم"[٤].

ولا أدل على ذلك أيضا من خطبته يوم تولى الخلافة حيث قال: (إنما مثل المؤمن كمثل جمل أنف، اتبع قائده، فلينظر قائده أين يقوده. أما انا: فورب الكعبة، لأحملنكم على الطريق[٥]. وهذا خير تشخيص لحال الأمة الإسلامية مع قائدها في عهده، فهي مطيعة سهلة تعطي ما عندها دون الحاجة إلى الزجر والضرب؛ إذا أمرت ائتمرت، وإذا نهيت انتهت، والمسؤولية الكبرى ساعتئذ على القائد في تجنيبها المهالك، وتبصيرها بما يحفظها ويجلب لها الخير، وحمل عمر لها على الطريق الأقوم يفهم منه دفعها إلى الاحتجاج على القائد عند انحراف المسيرة، وكفالة حرية القول بما فيه الصلاح، وهو ما ظهر على ألسنة بعض الصحابة في

(١) الخضري ،محمد بك . تاريخ الامم والملوك ،ط،المكتبة التجارية ، مصر ١٩٦٩م ،ج١ ص١٩٨ .

(٢) العقاد ،محمود عباس.عبقرية عمر،ط، دارالكتاب العربي،بيروت ، ص١٩٥-١٩٦.

(٣) البخاري ، محمد بن اسماعيل (ت٢٥٦هـ) الجامع الصحيح ، حديث رقم ٣٦٧٦، ط١، المكتبة السلفية ، القاهرة ، ١٤٠٠هـ.

(٤) البخاري . الجامع الصحيح ، حديث رقم ٧٠٣٢.

(٥) الخضري ،تاريخ أمم الإسلام ، ١٩٦٩، ج١، ص١٩٨.

مثل المواقف التاريخية المشهورة : (أخطأ عمر وأصابت امرأة، وقول الإعرابي -وعمرعلى المنبرفي مسألة البرود اليمنية-: لاسمع ولا طاعة. واعتراض مشيخة قريش على دخول ابن عباس بينهم دون أبنائهم وهو في مثل سنهم كما سيأتي. لقد كان ابن الخطاب قبل أن ينصب نفسه ناقدا، ومراقبا على أعمال الناس وأقوالهم، يحث الناس على نقده ، وبيان حقيقة ما هو عليه، ويسمح بذلك بل يتمنى ألا يسكت أحد عن كلمة حق تسدى إليه ، وكان يقول : "رحم الله امرأ أهدى إلي عيوبي"، وقد أوردت الكتب أن حذيفة بن اليمان قال: "دخلت على عمر بن الخطاب يوما ، فرأيته مهموما حزينا، فقلت : ما يهمك يا أمير المؤمنين ؟ قال إني أخاف أن أقع في منكر فلا ينهاني أحد منكم تعظيما لي. فقلت : والله لو رأيناك خرجت عن الحق لنهيناك. ففرح عمر وقال: الحمد لله الذي جعل لي أصحابا يقومونني إذا اعوججت"(١).

ومن المعلوم أن المنكر قد يقع من خلال القول، أوالفعل، ولا يقتصرعلى مفهوم العبادات والفرائض بل يتعدى إلى التطبيق السلوكي والإبداع القولي في مجالات القول وفنون الأدب عامة. وخير نقد ما ابتدأ به المرء بنفسه، وقد علم في التاريخ الأدبي أن مدرسة شعرية كانت تبتدئ نقد الشعر بإنتاجها أولا وهي مدرسة عبيد الشعر .

مما سبق يمكننا أن نخلص إلى القول: إن عمرشخصية قيادية فذة، قد أخذ بحظ وافرفي جانب السياسة والقيادة بالإضافة إلى الحظ الوافرمن العلم والثقافة؛ فهو المفسر والمحدث والفقيه والمؤرخ والأديب، قد طال باعه في فنون وعلوم مختلفة صبغت معرفته وثقافته بالشمولية، وصقل هذه الشخصية والثقافة مراقبته لنفسه ونقدها، والاستنارة بنقد الآخرين وقبوله، وكان لهذه الثقافة الواسعة أثر فعال في نقده وبلاغته .

البلاغة والنقد والأدب :

إن امتداد الفترة الحياتية التي عاشها ابن الخطاب جعلت النصوص الأدبية الصادرة عنه ثرة ومتنوعة، منها مايصنف على أنه : خطب، ووصايا، و أمثال، ورسائل، وأقوال عامة، وتمثل بالأشعار المناسبة للمقامات، مما يجعلنا ننظر إلى مساهماته في النقد والبلاغة من زاويتين : أولاهما جانب الابتكار والتأليف للأعمال الأدبية في أجناسها المعروفة في عصره، وهو إنتاج يفاخر به كما وكيفا، ويمكن عده أمثلة ونماذج يحتذى بها في مجالاتها، ولا أدل على ذلك من ذهاب أقواله أمثلة شرودة في الورى والناس من مثل قوله: (أخوف ما أخاف عليكم إعجاب المرء برأيه) وقوله: (أعقل الناس أعذرهم للناس) وقوله: (احترسوا من الناس بسوء الظن)، و(أظهروا لنا حسن أخلاقكم والله أعلم بالسرائر)، و (لست بالخب ولا الخب يخدعني)، و(بم استعبدتم الناس، وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا) و(إياكم والسمنة ؛ فإنها عقلة)،

(١) خليل ،عماد الدين. النقد الأدبي المعاصر، ط٢،مؤسسة الرسالة ، بيروت، ١٤٠٢هـ،١٩٨١م،ص٣٥.

و(من كثر ضحكه قلت هيبته، ومن كثر سقطه قل ورعه) وغيرها كثير، و عمر في هذا الجانب يصدر عن منهج متكامل اختطه في ضوء تتلمذه على يد سيد المرسلين محمد - صلى الله عليه وسلم -، وفي ضوء عمله مع صاحبه أبي بكر الصديق - رضي الله عنه - في إدارة شئون الدولة الإسلامية، فلم يكن ابن الخطاب - رضي الله عنه - بدعا من القول في إنتاجه الأدبي بقدر ما هو صدور عن ذلك النهج الرباني الفريد. والجانب الآخريتمثل في وضعه - رضي الله عنه - لمجموعة من المقاييس النقدية والبلاغية سواء أكان ذلك من طريق العبارة والمنطوق من القول أم كان من طريق الإشارة والمفهوم، فكلاهما طريق عمرية ومن هذه المقاييس النقدية والبلاغية.

الفن للمجتمع: كانت حرية التعبير عن المشاعر الذاتية في الشعر الغنائي العربي الجاهلي مفتوحة غير مقيدة بضوابط إلا ما كان من بعض من يراعي العرف العام في المجتمع، وتظهر هذه الحرية فيما ذهب إليه الشعراء الجاهليون من طرق مواضيع شتى وأغراض متعددة: في العقيدة الوثنية، والأصنام، و وصف الخمر، والحديث عن النساء بطريقة الغزل المكشوف - كما عند امرئ القيس - واستخدام المدح والذم على حد سواء،والفخر والرثاء، وغير ذلك. ولما جاء الإسلام ودخلت جزيرة العرب وما حولها في دين الله أفواجا، اختلف الوضع، وحدثت ثورة عارمة تناولت شتى مناحي الحياة، الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، وأصبح الشعراء والأدباء يصدرون عن تصورات جديدة مختلفة، وأبرز مظاهر هذا الاختلاف كان على يد عمر، فقد وقف موقفا حازما إزاء التعابيرالمنحرفة عن القيم الإسلامية ومقاصد الشريعة ووسائلها ؛ لأن من شأن هذا الانحراف أن يؤدي إلى زعزعة قيم المجتمع في الأخلاق والعقائد، فوضع أول قاعدة نقدية مفادها : إن حرية التعبير عند الفنان يجب أن تخضع في التصور الإسلامي إلى مجموعة قيمه ومفاهيمه، وإن الخروج على خلاف ذلك لن يكون إلا بمقدار اتهام الرجل في دينه وانتمائه العقدي؛ فنجده ينهى عن إنشاد أشعار كانت في ذم المشركين للمسلمين أو ذم المسلمين للمشركين قبل الفتح؛ لما تؤديه من أثر في إعادة الشحناء والبغضاء في نفوس الناس، فقد قال يوما- على مسمع من عبد الله بن الزبعرى، وضراربن الخطاب الفهري - شاعري قريش قبل الإسلام- وحسان بن ثابت- شاعر الإسلام-، عندما دارت بينهم مناقضات- "إني قد كنت نهيتكم أن تذكروا ما كان بين المسلمين والمشركين شيئا دفعا للتضاغن عنكم وبث القبيح فيما بينكم، فأما إذا أبوا فاكتبوه، واحتفظوا به "(١).

كما نجده يحبس الحطيئة لتناوله بعض أعراض المسلمين بالذم، وكذلك حده للنجاشي عند ما ثبت عليه أنه هجا بني العجلان رهط تميم بن مقبل بقصيدته:

(١) الأصفهاني ، أبو الفرج، علي بن الحسين بن محمد (ت٣٥٧هـ) الأغاني ،ط، دار الكتب المصرية ، القاهرة ج٤ص١٤٠.

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة فعادى بني عجلان رهط ابن مقبل[١]

كما نجده قد توقع القتل لعبد بني الحسحاس بسبب التشبيب بنسائهم بقصيدة منها :

توسدني كفا وتثني بمعصـــم علي ونحوي رجلها من ورائيــــا[٢]

وذلك أن طبيعة المضامين التي أوحت إلى الشاعر الإبداع، تقف على طرفي نقيض مما هـــو ســـائر بالعرف الاجتماعي العام حيث يشكل هذا العرف تواجدا لايقل مكانة بقوته وضغطه عـــن القـــانون، وكلاهما يشكل رفضا لقيم تلك المضامين التي جاء بها الشاعر، مما يستدعي التفاعل معها بشكل ســـلبي، يصل إلى درجة إزالة المبدع عن الوجودبقتله، وإغراقه باعتباره سابحا عكس التيار، وهذه التوقعات والمدارك من الأمور التي لايتعامل مع كنهها إلامن هو على بصيرة بطبيعة العلاقة بين المجتمع كمتلقي، والإبـــداعات الأدبية كرسائل موجهة لذلك المجتمع. وقد وقع ما توقعه عمر- رضي الله عنه - فقد قتـــل عبـــد بـــني الحسحاس في خلافة عثمان[٣].

واستمر العمل بهذا المفهوم النقدي (الفن للمجتمع) إلى أن ضعف اهتمام الخلفاء بمضمونه؛ فانفلت شذاذ الآفاق في العودة إلى حرية التعبيرالحر المطلق المعبر عنه اليوم بمصطلح الفن للفن، كما هو الحـــال في أشعار النقائض في العصر الأموي، وخمريات أبي نواس، ومجون بشار وابن سكرة ووالبة بن الحجـــاج في العصر العباسي، ونجد ذلك أيضا في الحركات الصوفية القائلة بالحلول والاتحاد وغيرها.

إن موقف عمر النقدي في مسألة حرية التعبير، هو ما يعبر عنه اليوم عنـــد النقـــاد بـــــ (الفـــن للمجتمع)، فمنه ينطلق، وإلى قيمه وأعرافه وحاجاته يستجيب، والمبدع مصهورة جزئية في بوتقته الممتـــدة ليس شيئا خارجا عنه "فكاتب النص وهو مبدعه لا يقوله كفرد معزول بل كفـــرد متكـــون في موقـــع اجتماعي"[٤] والناقد في هذا الاتجاه ينصب من نفسه نائباعن المجتمع وقيمه، ويعمل فكره وحسه تجاه مراقبة ما يصدر عن المبدعين من رسائل إبداعية يتلقفها، ويتقمصها ويتغلغل من خلال ثناياها للوصول إلى روح المبدع فيتشرب مضامينه وإشاراته ليكون حكمه على النص أقرب ما يكون إلى الصواب من حيثية كـــون هذا الإبداع قد أدى رسالته الوظيفية من الزاوية الاجتماعية التي ينتمي إليها، ويضع يده على مدى تنـــاغم الأداء الإبداعي مع طبيعة المجتمع، وأين مكامن القبول أو الرفض فيه، وما هو المتوقع في الاستجابات ممـــن

---

(١) ابن عبد ربه ، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد (ت٣٢٨هـ) العقد الفريد ، تحقيق ، أحمد أمين ورفاقه ، ط٣، مطبعة لجنة التـــأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م ، ج٥ ص٣١٨.

(٢) الأصفهاني ، أبو الفرج .الأغاني ، ج٢٠،ص٦-

(٣) ضيف ،شوقي . تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي) ط٤، دار المعارف ، مصر ، ص٧٥.

(٤) المومني ، د- قاسم . في قراءة النص ،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشرالأردن ، ١٩٩٩م،ص١٢.

ينظر إلى النص الإبداعي ووصفه كوثيقة اجتماعية مهمته الدلالة على المجتمع وواقعه[١]. والنظر من هــذه الزاوية إلى الإبداع الأدبي لا يعني إغفال الزوايا الأخرى المتمثلة في الطبيعة الجمالية للنص، أو كونه انعكاسا لمستخرجات نفسية عند المبدع، لكنها ليست بذات الكثافة والتركيز على الهدف والمقصد الأساسي للنص باعتباره قيمة إبداعية تتفاعل عبر مضامين تعمل على تحريك دوافع بشكل مزدوج تتمثل بالاســتجابة إلى جوانب الخير والسمو بها من جهة، والسير بدوافع الشر نحو الضمور والانحسار من جهة أخرى. وأكثر ما ينسحب هذا المفهوم على التصور الإسلامي للفن من خلال وسمه بأنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود[٢] وقضية الفن للفن، أو الفن للمجتمع مسألة نقدية لا يزال الخلاف فيها غير محسوم. مــع أن المجتمعــات البشرية عبر تاريخها الطويل تكاد تحصر القضية في كون الفن للمجتمع، ولم يرتبط المصطلح الثاني (الفــن للفن)في الدراسات النقدية الحديثة إلا مع ظهور الرومانسية والرمزية، الذين ينظرون إلى الإبداع الفني من جهة حمله لقيم جمالية مجردة عن أية قيمة أخلاقية، أو سياسية، أو دينية، فليس للشعر غاية إلاأنه شعر، وما دام شعرا فليكن خالصا، ومن هنا شاع مصطلح الشعر الخالص[٣]. فهذا (إدجار الن بو) يعترض على الربط بين الشعر والأخلاق ويسفه تعلق الأمريكيين في عصره بالربط بينهما[٤].

التأني والمشورة عند إصدار الحكم :

لما كانت النظرة العجلة حمقاء- كما يقال-، فإننا نجد ابن الخطاب قد وضــع منــهج التــأني في إصدار الأحكام؛ إذ الرجوع إلى الحق - عنده - خير من التمادي في الباطل، والخطأ في التبرئة خير مــن الخطأ في الحد، ورسالته إلى أبي موسى الأشعري في القضاء خير دليل على ذلك منها قولــه : (...فــإن القضاء فريضة محكمة، وسنة متبعة، فافهم إذا أدلي إليك، فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفاد له ... لا يمنعــك قضاء قضيته اليوم فراجعت فيه عقلك، وهديت فيه لرشدك أن ترجع إلى الحق؛ فإن الحق قديم، ومراجعــة الحق خير من التمادي في الباطل، الفهم الفهم فيما تلجلج في صدرك) [٥]. وهو منهج تظهر فيــه أعلــى درجات العدالة والخوف من الزلل، والدقة في القراءة، فالتأني مدعاة طريق الحكم المحكــم، الخــالي مــن التكهنات ،وقد أجرى عمر منهجه هذا في الأمور الدينية ، كما أجراه في قضاياه النقدية ، ويظهر ذلك في تطبيقاته العملية عندما شكا إليه الزبرقان بن بدر ماقام به الحطيئة من ذم وهجاء بحقه حيث قوله :

(١) السابق، ص٢٤.
(٢) قطب، محمد. منهج الفن الإسلامي،ط دار الشروق ،بيروت ،ب.ت. ، ص١٧٧.
(٣) عبد الرحمن ،د-نصرت. في النقد الادبي الحديث، ص١٥٩.
(٤) السابق، ص١٢٥.
(٥) الخلفاء الراشدون النجار ص٢٢٣-٢٢.

دع المكارم لا ترحل لبغيتها   واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

لم يتسرع عمرفي الحكم في شكوى الزبرقان حتى استشار في ذلك حسان، فثبت لديه أن الأمر كما قال الزبرقان، فأصدر حكمه في حق الحطيئة في هذا التجاوز. ومن تطبيقاته لهذا المبدأ وصيته لأبي عبيد بن مسعود-رضي الله عنه- بقوله: "اسمع من أصحاب النبي- ﷺ- وأشركهم في الأمر، ولا تجتهد مسرعا حتى تتبين"[١] وهي دعوة تطلب إلى الناقد الوقوف طويلا والتحليل والنظر في آراء الآخرين واستحضار أقوالهم قبل إصدار الحكم، وهي فكرة أوحت إلى النقاد فيما بعد بضرورة تمثل المبدع وتقمص شخصيته عند قراءة نصه، مع تكرار القراءة للوصول إلى أفضل مستوى في معرفة كيفية تفكير المبدع، والمؤثرات التي وقعت عليه عند إبداع العمل الأدبي، وهذا ما جرت عليه في عصرنا الحاضر بعض الدراسات الأسلوبية التي ترى ضرورة النظر إلى العمل الأدبي من أكثر من زاوية وضرورة تضافر الجهود لإبراز الحكم على النص من عدة محاور، فقد كان (ريفاتير) يستعين بمجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء ليصل إلى الحكم عليه[٢] وقد يتطلب الأمر أحيانا الإسراع في الحكم، والأخذ بالظاهر إذا كان في ذلك مصلحة عامة، فمن ذلك عزله- رضي الله عنه- للنعمان بن نضله واليه على ميسان من بلاد فارس عندما تنامى إليه أنه كان يقول :

ألا هل أتى الحسناء إن حليلها   بميسان يسقى في زجاج وحنتم
إذا شئت عنتني دهاقين قرية   وصناجة تشدو على كل ميسم
فإن كنت ندماني فبالأكبر اسقني   ولا تسقني بالأكبر المتثلم
لعل أمير المؤمنين يسوءه   تنادمنا بالجوسق المتهدم

فقال عمر : أي والله إنه ليسوءني ذلك. وعزله فقدم على عمر وقال: والله ما أحب شيئا مما قلت ولكني كنت امرأ شاعرا وجدت فضلا من القول فقلت فيه الشعر. فقال عمر: والله لا تعمل إلي عمل ما بقيت[٣]. فحساسية الموقف وصدور مثل هذا الكلام من رجل في السلطة التنفيذية، يستدعي من عمر الأخذ بالظاهر وإن كان غير مقصود حرصا على مصلحة العامة من المسلمين. وكان - رضي الله عنه - يقول: (إن ناسا كانوا يؤخذون بالوحي في عهد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - إن الوحي قد انقطع وإنما نأخذكم الآن بما ظهر لنا من أعمالكم ، فمن أظهر لنا خيرا أمناه وقربناه وليس لنا من سريرته شيء،

(١) عبقرية عمر ص١٧٧.

(٢) عياد، شكري .اتجاهات البحث الأسلوبي،ط١،دارالعلوم،الرياض،١٩٨٨،ص ١٢٣.

(٣) النجار .الخلفاء الراشدون ص٢٣٢.

الله يحاسبه في سريرته، ومن أظهر لنا شرا لم نأمنه، و لم نصدقه، وإن قال إن سريرته حسنة ... [1].

١ - الإعداد المسبق والصنعة :

سارت مدرسة أوس بن حجر في الجاهلية على مذهب التعمل والصنعة ، فلا يخرجون أشعارهم حتى تستوي قائمة على سوقها، وقد يستغرق ذلك منهم حولا كريتا، فهذا كعب بن زهير أحد رموز مدرسة عبيد الشعر يبين مذهبه في ذلك حيث يقول:

فمن للقوافي شانها من يحوكها إذا ما ثوى كعب وفوَّز جرول
كفيتك لا تلقى من الناس واحدا تنخل منها مثلما نتنخل
نثقفها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل ما يتمثل[2]

وقد امتد تأثيرالصنعة إلى ما بعدالعصر الجاهلي، و لم يقتصر هذا التأثير علىالشعر، بل تعدى إلى الخطابة أيضا، فالخطيب البليغ إذا ما عرض له أمر جلل فإنه لا يقف عند حدود الارتجال، بل يدير المعاني في الذهن، ويختار لها الألفاظ المناسبة، ويوازي بينها وبين مقاصد المقام مراعيا أحوال السامعين، وهذا ماكان يعنيه عمربقوله، عندما حزم الناس أمر اجتماع الأنصار في سقيفة بني ساعدة لاختيار خليفة للمسلمين - إنه زور كلاما في نفسه يرى أن يسبق به أبا بكر للحديث أمام الأنصار في السقيفة . ويفصح عمر عن بعض هذه المعاني التي زورها في نفسه فيرى أنها نفسها التي تكلم بها أبو بكر، وزاد عليه في الجودة، فقد جاء في البخاري أن عمر قال: " ...أردت أن أتكلم ، وقد زورت مقالة أردت أن أقدمها بين يدي أبي بكر ... فلما أردت أن أتكلم، قال أبو بكر : على رسلك يا عمر، فكرهت أن أغضبه، فتكلم أبو بكر فكان هو أحلم مني وأوقر، والله ما ترك من كلمة أعجبتني في تزويري إلا قال فيها ببديهته مثلها أو أفضل منها حتى سكت[3]. وفي رواية : " ...والله ما أردت بذلك (يقصد تقدمه على أبي بكر في الحديث يوم السقيفة) إلا أني قد هيأت كلاما قد أعجبني خشيت أن لا يبلغه أبو بكر،ثم تكلم أبو بكر، فتكلم أبلغ الناس "[4]. من خلال النص السابق يمكنني القول: لقد كان عمر على إدراك ووعي تام بطبائع الكلام، وأن منه ما يحتاج إلى تزوير وترتيب في الذهن وروية في الانتقاء، ومنه ما يكون عفو الخاطر لا يحتاج إلى تعمل مسبق، وذلك يعود إلى قدرة المبدع وعمق موهبته وتجربته وصقل ثقافته. وكل من التعمل وعفو الخاطر مندوب إليهما عند أرباب الخطابة والفصاحة. كما يمكننا أن ندرك أن ثمة تغايرا حاصلا بين الشيخين (أبي

(١) السابق، ص٢٣٦ .
(٢) ضيف ،شوقي . البلاغة تطور وتاريخ ،ط٦،دار المعارف، القاهرة ، ص١٢
(٣) صحيح البخاري٦٨٣٠.
(٤) البخاري ٣٦٦٧.

بكر وعمر) من حيث القدرة على الأداء؛ فاعتماد ثانيهما (عمر) على التزوير وترتيب المعاني المسبق في الذهن، واعتماد الأول (أبي بكر) على البداهة والعفوية لا يمنع من قبول هذه الثنائية المتغايرة بل إنها ترسم وتظهر سبر القدرات الكامنة عند الصديق كمبدع، وتوحي بتقدمه على ابن الخطاب في الاقتـــدار الأدبي؛ فعمر حتى في حالات استكمال العملية الإبداعية في الذهن بعد تزويرها لم يستطع أن يـــصل إلى درجـــة البداهة عند أبي بكر. كما وتوحي هذه المقولة أن التعمل والتزوير مذهب يلجأ إليه ابن الخطـــاب عنـــدما تحزمه الأمور، ويدخل في دائرة الجواز والقبول فعمر في مذهبه ذلك يبين لنا أنه لا بأس بأن يستعين المبدع للنصوص الأدبية بطول الفكرة وأن يديرها في رأسه قبل أن يتحدث بها أمام الناس.. والمـــسألة النقديـــة المستفادة هنا تتمثل في الإشارة إلى جواز الإعداد المسبق وتحضير المعاني وتنقيحها في النفس قبل الشروع في الحديث، وذلك يجعل من البليغ أبعد عن السقط، وأقرب إلى الإقناع، وبالتالي حمل الناس إلى الاســـتجابة، وإن من مقامات الكلام ما يصلح له الإعداد المسبق، ومنه ما يكون بداهة. وقد أشارت كتب النقد الادبي إلى مسالة الإعداد المسبق والعفوية، من ذلك ما نراه عند ابن طبا طبا في عيار الشعر حيث يرى أن المبدع يجب ان يكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا منـــه فيشينه وكالنقاش الرفيق الذي يضع الاصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان"[١]. وقد تكون مسألة تزوير المعاني المسبق في النفس وترتيبها في العقل هذه، هـــي الـــتي أوحت إلى الإمام عبد القاهر خيوط نظرية النظم في كتابه الدلائل؛ فهو يرى أن نظم الكلام يقتفى فيه آثار المعاني، وأن ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها بالنطق بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيهـــا على الوجه الذي اقتضاه العقل[٢]. وقد تكون هذه الفكرة أيضا، هي التي أوحت إلى النقاد في الخـــوض في مسألة الطبع والصنعة، فيرى الجاحظ أن الصنعة عند عمر ترد بمعنى العمل المتقن[٣] والشاعر المطبوع عنـــد الأصمعي هو الذي يرمي الكلام على عواهنه[٤].

وتناول الفكرة ابن قتيبة تحت عنوان: التكلف والطبع ،والمتكلف من الشعراء عنده هو مـــن قـــوم

(١) ابن طبا طبا، محمد أحمد العلوي.عيار الشعر، شرحه وحققه عباس عبد الستار، ط١ دار الكتب العلميـــة بـــيروت ١٤٠٢ه-١٩٨٢م ، ص١١.

(٢) الجرجاني ، عبد القاهر ت ٤٠٠- ٤٧١ هـــ، دلائل الإعجاز ، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي ط مكتبة القـــاهرة ١٩٧٦م - ١٣٩٦هـــ، ص٢٦).

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين ،ج٢ ص٣٢٩.

(٤) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمنبن ابي بكر .المزهر،تحقيق محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل و علي البيجاوي،ط٣ ،دار التـــراث ،القاهرة (دت) ج٢ ص٤٩٨.

شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة[١]، والمطبوع منهم من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونـق الطبـع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم و لم يتزحر"[٢].

النقد الإشاري :

إن أبسط تعريف يمكن أن يقارب هذا المصطلح أنه النقد الذي ينظر في معنى المعنى ويستخرجه عبر النظر في أعماق النص مخلفا وراءه المعنى المعجمي، ودراسة الكلمة المفردة كوحدة أساسية يرتكز عليها في الفهم، بل ينظر إلى الكلمة باعتبارها تحوي جزأين هما صيغة مرتبطة بوظيفتها الرمزية، ومحتـوى مـرتبط بالفكرة. فهذ النقد يعتمد النظرية الإشارية التي ترى أن معنى الكلمة هو إشارتها إلى شيء غير نفسها، أي أن معناها يتمثل في العلاقة بين التعبير وما يشير إليه[٣]. يرى ابن الخطاب أن على الناقد أن لا يقف عنـد حدود النص الظاهرية بل يجب عليه أن يغوص إلى أعماق النص ليستنبط منه أمورا لا يصل إليها غير الناقد، فيدرك مرامي الكلام وفحواه، ويستغني بالإشارة عن العبارة، فشخصية الناقد عنده تتميز عن غيره بهـذه السمة سمة القدرة على استشعار ما وراء الألفاظ وقراءة ما بين السطور، فلا يجب على الناقد أن يتوقـف عند حدود الدلالة الظاهرية لعبارة النص، بل يجب أن يتعداها إلى أنواع من الدلالات كالاقتضاء والتضمين والإشارة وغيرها، ويظهر هذا الأمر جليا في تفضيل عمر لابن عباس - رضي الله عنـه - علـى أبنـاء الصحابة ، وإدخاله مع مشيخة قريش؛ لماله من هذه الميزة، وعندما اعترض عليه في ذلك من قبل بعـض الصحابة، بين لهم أسبا ب تقديمه له لما يتمتع به من هذه الخاصية، فقد أورد البخاري في صحيحه : "كان عمربن الخطاب يدني ابن عباس فاعترض عبد الرحمن بن عوف بقوله : إن لنا أبناء مثله. فقال عمر: إنـه من حيث تعلم، فسال عمر ابن عباس عن هذه الآية (إذا جاء نصر الله والفتح)[٤] فقال ابن عباس: أجـل رسول الله أعلمه إياه فقال عمر: ما أعلمه منها إلا ما تعلم "[٥] وكان يقول عنه: "ذلكم فتى الكهول ،لـه لسان سؤول، وقلب عقول"[٦] وفي رواية يقول ابن عباس: "كان عمر يدخلني مع أشياخ بـدر، فكـأن بعضهم، وجد في نفسه وقال: لم يدخل هذا معنا وإن لنا أبناء مثله ؟ فقال عمر: إنه من أعلمكم، فدعاهم

(١) الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة (٢١٣-٢٧٦) الشعر والشعراء، مراجعة وتقديم الشيخ حسن تميم والشيخ محمـد عبـد المنعم العريان ،ط٣،دار إحياء العلوم بيروت ١٤٠٧- ١٩٨٧ ص٣٣.

(٢) السابق، ص٤١.

(٣) عمر،أحمد مختار.علم الدلالة ،ط٥،عالم الكتب١٩٩٨م ،ص٥٤.

(٤) سورة النصر، آية١

(٥) البخاري، الجامع الصحيح،حديث رقم: ٤٤٣٠ ، ٣٦٢٧ .

(٦) العسقلاني ، ابن حجر.الإصابة في تمييز الصحابة ، ج٤، ص١٢٥

ذات يوم، فأدخلني معهم، فما رأيت أنه دعاني يومئذ إلا ليريهم، فقال : ما تقولون في قوله تعالى (إذا جاء نصر الله والفتح ...) ؟ فقال بعضهم : أمرنا أن نحمد الله، ونستغفره إذا نصرنا وفتح علينا، وسكت بعضهم و لم يقل شيئا، فقال لي: أكذلك تقول يا بن عباس ؟ قلت: لا. فقال: ما تقول ؟ قلت: هو أجل رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أعلمه الله له، قال: إذا جاء نصر الله والفتح فذلك علامة أجلك، فسبح بحمد ربك واستغفره إنه كان توابا، فقال عمر: لا أعلم منها إلا ما تقول "[١]. و لم يكن هذا رأي عمر فحسب بل رأي من له قصب السبق في معرفة أرباب الكلام أمثال الشاعر الحطيئة، فقد نظر إلى ابن عباس في مجلس عمر وقد فرع بكلامه فقال: من هذا الذي نزل عن القوم بسنه وعلاهم في قوله ؟ قالوا: هذا ابن عباس. فأنشأ يقول :

إني وجدت بيان المرء نافلة يهدي له ووجدت العي كالصمم
المرء يبلى ويبقى الكلم سائرة وقد يلام الفتى يوما و لم يلم[٢]

النقد التأثري :

إن أشد الحالات التي يتعرض لها الناقد والتي تصل إلى درجة الذروة، هي الاستجابة لأهداف النص والوقوع تحت تأثيره، وهذه الحالة هي نقد بالمفهوم العملي يمكننا أن نطلق عليه اصطلاحا- ولا مشاحة في الاصطلاح- النقد التأثري، ونعني به أيضا الحكم على النص بقوة الفاعلية وشدة التأثير بالمتلقي، وهو نوع أيضا من النقد الذي يعتمد الانطباعية الذاتية التي تقوم على تذوق النص والاستجابة الواعية له، كما تعني الحكم على النص بالقوة وشدة التأثير حكما عمليا يتمثل في تطبيق سلوكي لمضامين النص المبدع، وهي أعلى درجات الاستحسان والقبول. فإذا كان النقد العربي الجاهلي يتصف بأنه لا يزيد على درجة إبداء العبارات الدالة على الاستحسان والقبول للنص كقولهم في قصائد علقمة بن عبدة التميمي: هذه سمط الدهر، هاتان سمطا الدهر، وقول النابغة للأعشى: أنت أشعر من في السوق، ويصفون الخطب بالبرود الموشاة والديباج، والقصائد بالحوليات والمحكمات، والشعراء بالمرقش والمهلهل والمتنخل ...ألخ[٣].

فإننا نجد عند مجيء الإسلام هذا النقد يتحول إلى تطبيق عملي وتحول من وضع إلى آخر في خصوصية القرآن الكريم؛ فلم يقف الحد عند إظهار عبارات الإعجاب فحسب، بل تحول نقده في نفوس الناقدين إلى الاستجابة لما دعا إليه، والعمل بأحكامه، والدفاع عنه، ودحض آراء وأفكار مناوئيه إلى درجة التفاني، وفدائه بالمهج والأرواح، وجل من أسلم من العرب كان إسلامهم من هذا الباب، إلا أن تكون

(١) الذهبي، محمد حسين. التفسير والمفسرون ،ط٢ دار الكتب الحديثة ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م ،ج١، ص٦٦.
(٢) العسقلاني ، ابن حجر.الإصابة في تمييز الصحابة ، ج٤ ص١٣٠ .
(٣) ضيف ،شوقي . البلاغة تطور وتاريخ ،ط٦،دار المعارف، القاهرة ، ص٩-١٤.

مؤثرات أخرى تجعل من الناقد يغاير ما في قلبه ويتخلى عن قناعته كحب البقاء في مناصب الزعامة، واستمرارنظرة التعالي مع الملأ؛ فهذا الوليد بن المغيرة يصف القرآن بوصف دقيق يصل فيه إلى سبر حقيقة القرآن يفهم منه موافقته على ما جاء به ودعا إليه، و يدل لدرجة أنه أسلم بعد كفر - وذلك عندما استمع إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - وهو يتلو القرآن فقال: "والله إني سمعت من محمد كلاما، ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، وإن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه يعلو وما يعلى[١] حتى قالت قريش صبأ الوليد، مما جعله يخاف على نفسه ومنصبه، فرجع عما ذهب إليه في وصف القرآن السابق ليصفه من جديد بالتفريق بين المرء وزوجه، وأنه سحر يؤثر- مع يقينه بصدق القرآن- و هي حالات توصف بالشذوذ .

ومن الذين أصابهم خير القرآن من خلال هذا النقد التأثري، عمر بن الخطاب فقد ورد في بعض روايات إسلامه أنه تم من خلال تأثره بالقرآن الكريم ، فقد ورد في الجامع الصحيح ما نصه: "خرجت أتعرض لرسول الله - صلى الله عليه وسلم -، فوجدته سبقني - إلى المسجد ، فقمت خلفه، فاستفتح سورة الحاقة، فجعلت أتعجب من تأليف القرآن، فقلت: هذا والله شاعركما قالت قريش، قال: فقرأ (إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون)[٢]، فقلت كاهن؛ قال: (ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون)[٣]، حتى ختم السورة، قال : فوقع الإسلام في قلبي كل موقع"[٤]. وفي رواية أخرى أنه قرأ في بيت أخته صحيفة فيها آيات من سورة طه[٥]. ومن النقد التأثري أيضا موقف عمر من عيينة بن حصن الفزاري عندما قال: يابن الخطاب، والله ما تعطينا الجزل، ولا تحكم بيننا بالعدل. فغضب عليه عمر بسبب سوء كلامه، وهم بأخذه، فقال الحر بن قيس: يا أمير المؤمنين، إن الله تعالى قال لنبيه - صلى الله عليه وسلم - : (خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين) [٦] وإن هذا لمن الجاهلين. والله ماجاوزها عمر حين تلاهاعليه، وكان وقافا عند كتاب الله[٧]. ولم يقف النقد التأثري في حدود النصوص القرآنية عند عمر، بل تعدى ذلك إلى الشعر ، وهذا موقف من الشعر يتمثل في استعطاف الحطيئة لعمر أن يخرجه مما

(١) الزمخشري ، جار الله، محمودبن عمر.ت٥٣٨هـ،الكشاف عن حقائق التزيل وعيون الأقاويل ، ط، دار المعرفة ، بيروت،ج٤ ،ص ١٨٣ .

(٢) سورة الحاقة ،آية ٤٠.

(٣) سورة الحاقة آية ٤٢.

(٤) العسقلاني،ابن حجر.الإصابة ج٤ ص٤٨٦.

(٥) العقاد ،عبقرية عمر، ص٨٠-٨٢ .

(٦) سورة الأعراف ،آية١٩٩.

(٧) البخاري،الجامع الصحيح ، حديث رقم ٤٦٤٢.

هو فيه بعد أن حبسه،- بسبب هجائه للزبرقان بن بدر- بأبيات مؤثرة قال فيها:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ　　زغب الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة　　فاغفر عليك سلام الله يا عمر

ومنها:

فامنن على صبية بالرمل مسكنهم　　بين الأباطح تغشاهم بها القـــــــرر
أهلي فداؤك كم بيني وبينـــــهم　　من عرض داوية تعمى بها الخبـــــر

فبكى عمر من هذه الأبيات التي دعته لإخراجه من السجن، وأن يشتري منه أعراض المـــسلمين(١) ومن هذا النقد أيضا، استجابته لأمية بن حرثان اليشكري، الذي كبرت سنه، وكف بصره في استعادة ابنه الذي ذهب إلى الجهاد؛ فكتب إلى أبي موسى الأشعري والي البصرة أن يرد كلابا إلى أبيه عندما تنامى إلى مسامعه قول اليشكري:

لمن شيخان قد نشدا كلابا　　كتاب الله إن حفظ الكتابا
إذا هتفت حمامة بطـــن ود　　على بيضاتها ذكرا كـــلابا
تركت أباك مرعشة يـــداه　　وأمك ما تسيغ لها شرابـــا

وقال أيضا :

ساستأوي على الفاروق ربا　　له عمد الحجيج إلى سبـــــــاق
إن الفاروق لم يردد كلابـــا　　على شيخين هامهما رواقـــي(٢)

ومن ذلك ما روته بعض الكتب عن أبي بكرة "وقف أعرابي على أمير المؤمنين عمر بن الخطاب –رضي الله عنه فقال:

يا عمر الخير جزيت الجنة　　أكس بنياتي وأمهنه
أقسم بالله لتفعلنــــــــه

فقال عمر: وإن لم أفعل يكون ماذا ؟ فقال: إذا أبا حفص لأمضينه. فقال عمر: فإن مضيت يكون ماذا ؟ قال:

(١) الأصفهاني، أبو الفرج . الاغاني / بتصرف ج٢ص١٠٧.
(٢) الجمحي أبو عبد الله محمد بن سلام طبقات الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، ط، القاهرة ،ص٤٤.

والله عنهن لتسألنـــــه يوم تكون الأعطيات ثنه (أي :ثمة)
والواقف المسؤول بينهنه إما إلى نار وإما جنـــــه

فبكى عمر حتى اخضلت لحيته ، وقال لغلامه يا غلام ، أعطه قميصي هـــذا لـــذلك اليـــوم، لا لشعره، أما والله لا أملك غيره[١]. وها هو لا يكاد يستمع لأبيات متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك حتى تتساقط الدموع من عينيه ومن هذه الأبيات :

وكنا كندماني جذيمة حقبـــة من الدهر حتى ان يتصدعـــا
فلما تفرقنا كأني ومالكا على طول اجتماع لم نبت ليلة معا

ويروى أن المخبل السعدي جزع جزعا شديدا حين هاجر ابنه شيبان لحرب الفرس مع سعد بن أبي وقاص، وكان قد أسن وضعف، فافتقد ابنه فلم يملك الصبر عنه ومضى إلى عمر فأنـــشده أبياتـــا يقول فيها:

إذا قال صحبي يا ربيع ألا ترى ؟ أرى الشخص كالشخصين وهو قريب
ويخبرني شيبان أن لن يعقنـــــي تعـــــــق إذا فارقـــتني وتحــــوب

فرق له عمر، وكتب إلى سعد يأمره أن يرد شيبان إلى أبيه[٢] وممن فزع إلى عمر في ذلـــك أبـــو خراش الهذلي حين هاجر ابنه مع المجاهدين إلى الشام وقد أنشده شعرا مؤثرا فأمر برده عليه، وأن لا يغزو من له أب هرم إلا بعد أن يأذن له راضيا بهجرته[٣]. ثم قالت: أهكذا يهون على عمر وحشتنا، وغيبة رجلنا عنا ..؟ ويتبين عمر أن زوجها مجند في أحد جيوشه. وعند الصباح يذهب عند ابنته حفصة ويسألها: يـــا حفصة. كم تصبر ويبلغ التأثر ذروته عندما تكون الحالة سببا في سن قانون عام ينسحب على كل الحالات المشابهة، وهذا يعني شمولية الحكم واستيعابه وعدم التوقف عند الجزئيات واستمداد هذه الأحكام من الواقع، وخير ما يمثل هذه الظاهرة قصته - رضي الله عنه - مع المرأة التي غاب عنها زوجها مدة فقد "سمع سيدة تشكو بثها وحزنها فتقول :

طاول هذا الليل وازور جانبه وليس إلى جنبي حليل ألاعبه
فوالله لولا الله لا رب غيره لزلزل من هذا السرير جوانبه
مخافة ربي، والحياء يصـــدني وأكرم بعلي أن تنال ركائبه

(١) السبكي، تاج الدين عبد الوهاب. طبقات الشافعية الكبرى،حققه مصطفى عبد القادر،ط١ ،دار الكتب العلمية ١٩٩٩ ، ج١ص١٦ .
(٢) ضيف، شوقي العصر الاسلامي ص٦٥ .
(٣) السابق، ص ٥٧.

المرأة عن زوجها .؟ فتجيبه: تصبر شهرا، وشهرين، وثلاثة، وينفد مع الشهر الرابع صبرها.. فيسن من فوره قانونا، بألا يغيب في الجهاد جندي متزوج أكثر من أربعة أشهر .. ويرسل إلى زوج السيدة يستدعيه من فوره .."[١]

وخطب زياد بن سمية وهو شاب فأحسن كعادته في مجال الخطابة ، فأعجب به عمر وهتف به: لله هذا الغلام؟ لوكان قرشيا لساق الناس بعصاه"[٢] ونخلص من هذه القضية إلى القول بأن الأدب عند ابن الخطاب - رضي الله عنه - لا تتوقف فاعليته عند إثارة النفوس ومقدار المتعة العقلية التي يحدثها ، بل يتعدى ذلك إلى التحريك للعمل بالمقتضى، فالأدب خير ما يكون إذا كان أدب تلق وتنفيذ، فالأدب عنده والشعر خاصة " جذل من كلام العرب يسكن به الغيظ ، وتطفا به الثائرة ، ويبلغ به القوم في ناديهم ، ويعطى به السائ "[٣].

ولا نبعد كثيرا إن قلنا أن هذا النوع من النقد يقارب بعض المقولات النقدية الحديثة خاصة التي تشيرإلى التعلق والتفاعل بين المتلقي والنص والتي تبرز تحت عناوين شتى في المؤلفات الحديثة وقد اهتمت هذه النظريات بالمتلقي إلى درجة جعلته لا يقل أهمية عن المبدع (فقد فسحت نظرية التلقي المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال والتخاطب الأدبي)[٤]

كما (يعد القارئ محورا رئيسيا في المفاهيم النظرية والإجرائية في اتجاهات نقد استجابة القارئ ... وشكلت فاعلية القارئ المهمة المركزية للنقد المتمحور حول القارئ)[٥] وأية فاعلية أشد من استجابة القارئ لعملية الإبداع من تحويل المضامين إلى سلوكيات عملية. وتذهب بعض الآراء النقدية إلى ما هو أبعد من ذلك في مسألة المتلقي تصل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الموجد الحقيقي للمعنى كما أشارت إلى ذلك بشرى موسى" وبطبيعة الحال لا تشكل الاتجاهات المختلفة التي تنطوي تحت باب نقد استجابة القارئ نقدا موحدا من الناحية المفهومية بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات إلا أنها تكاد تجتمع في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هوالموجد الحقيقي للمعنى"[٦] ويقول نصرت عبد الرحمن: "التأثيرية هي رؤية

(١) محمد خالد. خلفاء الرسول،ط، دار الفكر ، بيروت،١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٢٠٩.

(٢) العقاد عبقرية عمر ص ٦٧

(٣) السابق، ص١٩٢.

(٤) صالح ، د. بشرى موسى . نظرية التلقي ط١، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ٢٠٠١م، ص٣٣.

(٥) نظرية التلقي بشرى ص٤١.

(٦) بشرى ص٤١.

فردية عاطفية، وفي هذا النقد يتأثر الناقد بالأثر الأدبي ويحاول أن ينقل إلى المتلقي ذاك التأثر ،وقد يتحول النقد إلى أثر أدبي آخر... وهو نقد ينظر إلى الحياة بصورة متفائلة"(١).

وفي ضوء الاعتبارات السابقة يمكننا القول إن ابن الخطاب رضي الله عنه يعد متلقيا متميزا للنص الأدبي ومتأثرا عمليا بالإبداعات الأدبية إلى درجة تحويلها إلى سلوك وفعل فهو ناقد متلقي.

ويرى ابن الخطاب أن للأدب مزية، فهو يحفظ للرجل مكانته، وقد يرفع ذميما أو وضيعا عنده؛ فهذا هرم بن قطبة- على دمامته، وضآلته، ومنظره المزري- تقدمه العرب لحذقه.

أهمية الأدب :

الحديث، وقدرته على الإبانة، والمنطق الحصيف، ولما عنده من الحكم والعلم. وفيه يقول عمروقد نظر إليه ملتفا في بت بناحية المسجد: "لهذا العقل تحاكمت إليه العرب"(٢). وجاءه وفد وفيه الأحنف بن قيس – وكان دميم الخلقة- فتركهم جميعا واستفتح ما عنده من الحديث، فأعجبه، وأعظم قدره، وعقد له الرئاسة إلى أن مات(٣). لم يضيق ابن الخطاب واسعا فيما يتعلق في فضاء ما يتناوله فن القول ومساحته، وهو عنده يشمل الإنسان وعلاقاته الفسيحة بالمخلوقات الكونية ويشمل الأجناس الأدبية من خطابة وشعر ووصايا وما هو معروف في عصره ويشمل الأغراض الشعرية المتعددة من مدح وذم وهجاء وغزل وشعر عقائد وحكمة وغير ذلك، ويشمل أنو اع الخطابة من وعظية وسياسية ونكاح وكلها يربطها منطلق واحد من التصور الإسلامي، ومقاصد الشريعة السمحة، وأكثر المجالات بروزا في اهتمامات عمرهو الشعر ، فقد اهتم ابن الخطاب في هذا الجانب من فنون القول الأدبية، ووردت عنه مقولات كثيرة تبين تشجيعه للتعامل مع هذا الجنس الأدبي، ومقدارشمولية نظرته فيه، فقد أورد ابن رشيق في العمدة أنه كان أنقد أهل زمانه للشعر، وأنفذهم فيه معرفة. (٤) وفي البيان والتبيين يورد الجاحظ عن ابن سلام الجمحي أنه كان راوية للشعر جيد الاستحضار له، لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر"(٥). قيل لعمر رحمه الله، قيل للأوسية: أي منظر أحسن ؟ فقالت: قصور بيض في حدائق خضر، فأنشد عند ذلك بيت عدي بن زيد العبادي :

(١) نصرت عبد الرحمن . في النقد الحديث، ص١٦٣-١٦٤.

(٢) نصرت عبد الرحمن . في النقد الحديث ، ص١٩٣.

(٣) العقاد ،عبقرية عمر / بتصرف ، ص١٩٣.

(٤) القيرواني ابن رشيق(ت٤٥٨هـ)العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٣، المكتبة التجارية ، مصر ،ج١ص٢٠ .

(٥) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ / ٧٧١م)، البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط٣،مؤسسة الخانجي ، مصر ، ج١ص٣٤١ .

كدمى العـــــاج في المحاريب أو كالبيض في الروض زهر مستنير

ومن ذلك أنه كان يصف حالته مع أبيه في الجاهلية فيقول : "يدنيني إذا عملت، و يـضربني إذا قصرت ثم يتمثل قول ورقة بن نوفل :

لا شيء مما ترى تبقى بشاشته يبقى الإله ويودى المال والولـد

لم تغن عن هرمز يوما خزائنه والخلد قد حاولت عاد فما خلدوا

ولا سليمان إذ تجري الرياح له والإنس والجن فيما بينها تـرد

أين الملوك التي كانت نوافلها من كل أوب إليه راكب يفـد

حوض هنالك مورود بلا كذب لا بد من ورده يوما كما وردوا[١]

إن ا لتمثل بالأشعار المناسبة للمقام، تنم عن قدرة الحافظة الذهنيةعلى الاستدعاء الشعري وقـت اللزوم، وقوة في تداعي المعاني الناتجة عن دقة في الفهم، تعين على مد القدرة النقدية بالطاقـة المتمثـل في استدعاء الصورة المشتركة بوجه شبه ما مع الحدث عند حضوره، وجمع الشيء إلى لفقه تحت نـوع مـن التشابه غير المبتذل نوع من القدرة الذهنية يعين على تكونه الفطرة النقدية عند عمر .

ومن أقواله التي تدل على تشجيعه للشعر ونقده نورد طائفة : قال يوما لابنه عبد الرحمن: "يابني انسب نفسك، تصل رحمك، واحفظ محاسن الشعر، يحسن أدبك، فإن من لم يعرف نسبه لم يصل رحمـه، ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقا، و لم يقترف أدبا،" وقال للمسلمين عامة : "ارووا الأشعار فإنها تدل على الأخلاق"[٢] "محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق و تنهى عن مساويها"[٣] "علموا أولادكم العوم والفروسية ورووهم ما سار من الأمثال وحسن من الشعر"[٤] "كتب إلى أبي موسى الأشعري: مـر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب "[٥] "نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته"[٦]. وورد أنه كان – وهو منطلق إلى مكة - يستمع إلى حداء القوم حتى مطلع الفجر، ثم قال للقوم: إيه، قد طلع الفجر، اذكروا الله[٧].

---

(١) البدري ،علي. قبس من بلاغة الفاروق ، مجلة الجامعة الإسلامية السنة١١ العددالثاني،ص٢٦٥).

(٢) العقاد ،عباس محمود .عبقرية عمر، ص١٩٢.

(٣) عتيق، د. عبد العزيز . تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،ط٤،دار النهضة العربية ، بيروت ،١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ص٥٧.

(٤) الجاحظ ،عمرو بن بحر. البيان والتبيين ، ج٢ص١٨٠ .

(٥) القيرواني ، ابن رشيق.العمدة ج١ص١٥ .

(٦) السابق، ج١ص٦٥

(٧) العقاد ،عباس محمود .عبقرية عمر ص٧٣.

وكان يحب الاستماع للشعر، فقد دخل هشام بن البختري في أناس من بني مخزوم (رهط خالد بن الوليد) عليه فاستنشده شعره في خالد وقال له- وقد أطال الإصغاء إليه- : قصرت في الثناء على أبي سليمان رحمه الله، إن كان ليحب أن يذل الشرك وأهله، وإن كان الشامت به لمتعرضا لمقت الله. رحم الله أبا سليمان... ما عند الله خير مما كان فيه"(١). مما سبق يتبين لنا تشجيع عمر - رضي الله عنه - لرواية الأشعار، كما أن رواية الاشعار عنده لا لذاتيتها بقدر ما هي لما توجده من الأثر في النفوس؛ فالحافظ للأشعار والراوي لها كالإناء الممتلئ بالحكمة يغرف ما فيه فيستفيد المتلقي والسامع، ومن هنا تبنى الأخلاق في النفوس، وما من شك أن جملة (تدل على الأخلاق) توحي إلى السامع نوعية تلك الأشعار المراد روايتها وكونها تصب في الجوانب الإيجابية لتكوين المجتمع السليم. ورسالته - رضي الله عنه - إلى أبي موسى تحمل دلالات كثيرة تستفاد من الشعر أدركها عمر بثاقب فكره، فأهمية الشعر لا تقف عند مجرد الإنشاد للتسلية والسمر، بل هو كتر من الكنوز يتولد عنه معارف شتى تعين على تكوين معالي الأخلاق، وتكوين الرأي النير ومعرفة الأنساب، وهو بهذا يترجم موقف الرسول - صلى الله عليه وسلم- من الشعر وتعريفاته له؛ فقد ورد عنه – صلى الله عليه وسلم – أنه قال: " الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في بواديها، وتسل به الضغائن من بينها".

وقوله: "إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه". وقوله: "إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب "(٢).

نقد عمر للشعر ومسألة الانتحال :

رأيه في تفسير ظاهرة قلة الكم في الشعر الجاهلي: إن امتداد فترة الجاهلية على مساحة زمنية تقدر بثلاثمائة عام يقتضي أن يكون الكم الشعري الناتج أضعاف أضعاف ما هو معروف الآن، وها هو ابن الخطاب بنظره الثاقب يضع أيدينا على أسباب ذلك كما يروي ابن سلام عنه قوله: " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته"(٣)، وهذه الفكرة قد تكون أوحت إلى المستشرق د.س .مارجليوث، وطه حسين في تأليف كتابيهما أصول الشعر العربي وفي الشعر الجاهلي المبنيين على الشك في الشعر الجاهلي والقول بقضية الانتحال على ما فيهما من التعسف وكثرة الافتراضات وغرابة الاستنتاج .

* **الحمل على ظاهر النص** : قد يتطلب النص من الناقد أن يحمل ما فيه من معاني على ظاهرها؛ درءا

(١) السابق ص١٩٠- ١٩١.
(٢) القيرواني ،ابن رشيق . العمدة ج١ ص١٤ –١٥.
(٣) الجمحي،ابن سلام .طبقات الشعراء ،ص١٠ .

للمفاسد وجلبا للمصالح والوفاق، وذلك في حالات الحمل على غير الظاهرفيها يـؤدي إلى خـصومات وتوتر؛ مما يجعل من الشعروروايته مجافيا للمقاصد العامة للشريعة، والمتمثل ببناء مجتمع عالي الأخلاق، ومن المعلوم أن من الذم ما يترتب عليه عقوبة، فدرء الحد بشبهة أولى من التاويل وإخراج الكلام علـى غـير الظاهر. وهذا هو منهج عمر - رضي الله عنه - نجده يحمل النصوص على ظواهرها كلما كان ذلك أسلم وأحكم في درء الخلاف، و يتمثل لذلك شخصية الناقد القاضي في مثل هذه الحالات، ومن الـشواهد في مثل هذا التصور ما أورده صاحب العقد الفريد من قصة الزبرقان بن بدر عندما اشتكى لأمير المـؤمنين عمر من ذم الحطيئة في قوله":

دع المكارم لا ترحل لبغيتها ... واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فقال عمر: ما أرى به بأسا. قال الزبرقان: والله يا أمير المؤمنين ما هجيت ببيت قط أشد علي منه. فبعث إلى حسان بن ثابت وقال: انظر إن كان هجاه. فقال: ما هجاه ولكن سلح عليه. ويعلق ابن عبد ربه على موقف عمر بقوله: و لم يكن عمر يجهل موضع الهجاء في هذا البيت ولكنه كره أن يتعرض لشأنه "(١) فحمل عمر هنا للنص على ظاهره يجد أنه أولى لدفع الشبهة عن الحطيئة وهي هنا محاولة لم ترض الخصم (الزبرقان). ومثال آخر على الحمل على الظاهر موقف عمر من النجاشي ورهط تميم ابن مقبل فقد ورد ما نصه: "ولما هجا النجاشي رهط تميم بن مقبل، استعدوا عليه عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - وقالوا يا أمير المؤمنين إنه هجانا. قال وما قال فيكم ؟ قالوا: قال:

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة ... فعادى بني عجلان رهط ابن مقبل

قال عمر: هذا رجل دعا، فإن كان مظلوما، استجيب له، وإن لم يكن مظلوما لم يستجب لـه. قالوا: فإنه قال بعد هذا :

قبيلته لا يخفرون بذمة ... ولا يظلمون الناس حبة خردل.

قال: ليت آل الخطاب مثل هؤلاء. قالوا: فإنه يقول بعد هذا :

ولا يردون الماء إلا عشية ... إذا صدر الوراد عن كل منهل

قال: فإن ذلك أجم لهم وأمكن . قالوا: فإنه يقول بعد هذا :

وما سمي العجلان إلا لقولهم ... خذ القعب واحلب أيها العبد واعجل .

---

(١) ابن عبد ربه . العقدالفريد، ج٥ ص ٣١٨.

قال عمر: سيد القوم خادمهم ، فما أرى بهذا بأسا[١]. وهذا النهج من الحمل على الظاهر لـــدفع الشبهات، نجده انتشر بعد عمر، فقد استخدمه معاوية بن أبي سفيان مع أبي بردة بن أبي موسى الأشعري عندما استعداه على الشاعر عقيبة الأسدي ،وكذلك استخدمه زباد عندما استعداه قوم علـــى الفـــرزدق واستخدمه معاوية مع ابنه يزيد عندما استعداه على حسان بن ثابت[٢].

***معايير الجودة في الشاعر :** "قال ابن عباس: قال لي عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -: أنشدني لأشعر شعرائكم. قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير. قلت: و لم كان كذلك ؟ قال: كان لا يعاظل بـــين الكلام ، ولا يتتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه [٣]".

كان عمر بليغا حسن النقد للبلاغة، هواه منها الصدق والطبع وجمال التفصيل، فكـــان يطـــرب لقول زهير:

فإن الحق مقطعه ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

ويقول كلما أنشده معجبا: ما أحسن ما قسم، وسماه شاعر الشعراء ... وجاءه يوما بعـــض آل هرم بن سنان ممدوح زهير، فقال عمر: أما وإن زهيرا كان يقول فيكم فيحسن، فقيل له: كـــذلك كنـــا نعطيه فنجزل. فعاد عمر يقول : ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم[٤]. ولعل عمر يقصد قصيدة زهير التي مطلعها :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

وقصيدته التي مطلعها:

إن الخليط أجد البين فانفرقا وعلق القلب من أسماء ما علق

ومنها:

قد جعل المبتغون الخير في هرم والسائلون إلى أبوابه طرقـــــا
إن تلق يوما على علاته هرما تلق السماحة منه والندى خلقا[٥]

(١) السابق ، ج٥ ص٣١٨- ٣١٩.
(٢) السابق ، ج٥ ص٣١٩- ٣٢٢
(٣) القلقشندي ، صبح الأعشى ، ج٢ ،ص٩٧.
(٤) العقاد ، عبقرية عمر ، ص٨٣.
(٥) مشكل إعراب الأشعار الستة ، شرح محمد بن ابراهيم بن محمد الحضرمي تحقيق الهروط ط جامعة مؤتة ١٩٩٥ص٣٧-٤٢ط١.

وجاءه وفد غطفان فسألهم: من الذي يقول:

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة ... وليس وراء الله للمرء مذهب

قالوا: نابغة بني ذبيان ، فسألهم ومن الذي يقول:

أتيتك عاريا خلقا ثيابي ... على وجل تظن بي الظنون
فألفيت الأمانة لم تخنها ... كذلك كان نوح لا يخون ؟

قالوا: هو النابغة، فقال: هو أشعر شعرائكم. وطالما أعجب بقول عبدة بن الطيب:

والمرء ساع لأمر ليس يدركه ... والعيش شح وإقبال وتأميـــل

وينشده فيقول : على هذا بنيت الدنيا[١].

إن الناظر في أحكام عمر في هذه الأ شعار يمكن أن يحدد منطلقات الجودة عنده، وهي تتمثل في: اختيار الألفاظ الخالية من عيب الوحشية، والبعد عن الغلو في المعاني، ثم الصدق الفني، والصدق الشعوري، بالإضافة إلى حسن التقسيم؛ فزهير لا يتتبع الألفاظ الغريبة الحوشية، ولا يبالغ في معاني المدح بحيث تخرج الكلام مخرج المستحيل ، كما أنه كان يمدح صادقا في مدحه فتأتي أشعاره متناغمة بعيدة عن التنـــاقض، فنظر عمر يقع على الأسلوب الشعري ثم مضامين الكلام ثم ذاتية الشاعر، وقد تبارت أقلام العلماء من أهل البلاغة في الاستفادة من نقد عمر لــ(زهير) بتلك الألفاظ المشعة التي تحمل دلالات متنوعـــة، وحللـــوا المعاظلة، وبينوا ما يمكن أن تحمل من معان أوردها صاحب معجم المصطلحات البلاغية قـــال: "عاظـــل معاظلة: لزم بعضه بعضا، وتعاظلت الجراد: إذا تداخلت، وعاظل الشاعر في القافية عظالا: ضمن (بتشديد الميم)، وروي عن عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - أنه قال لقوم من العرب: أشعر شعرائكم من لم يعاظل الكلام، و لم يتتبع حوشيه، أي لم يحمل بعضه على بعض و لم يـــتكلم بـــالرجيع مـــن القـــول و لم يكرراللفظ والمعنى. والمعاظلة من عيوب اللفظ عند قدامة، وهي التي وصف عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - زهيرا بمجانبته لها فقال: "كان لا يعاظل" وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة كقول أوس بـــن حجر :

وذات هدم عار نواشرها ... تصمت بالماء تولبا جدعا

بين الكلام "ولا يريد عمر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض أو فيما كان من جنسه، وإنما أنكر أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به. قال قدامة : فسمى الصبي تولبا وهو ولـــد

(١) العقاد، عباس محمود.عبقرية عمر ، ص٨٣ –٨٤

الحمار، ومنه قول جبيهاء الأسدي:

وما رقد الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

فسمى رجل الإنسان حافرا. ومن المعاني التي تحملها كلمة عمر أيضا، : الاستعارة غير المفيدة كما عند عبد القاهر الجرجاني، وتنافر الكلمات كما عند الآمدي، وسوء النظم كما عند العسكري، أو التضمين كما عند ابن رشيق، وسوء الاستعارة كما عند الخليل بن أحمد، والتكرار وتتابع الاضافات والتعقيد المعنوي كما عند ابن الأثير(١).

إن ما أشارت إليه كتب البلاغيين السابقة لتدل على مقدار ما أوحت به كلمة عمر - الخبير المتمرس في فن القول - من معان. وكأن لسان الحال يتمثل قول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

خلود الأدب:

كما نلمح من قوله : "ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم. "إلى قضية الخلود في الشعر وأن الشعر الذي يكتب له الخلود بالإضافة للمواصفات السابقة يشترط أن يتمتع بمعاني الحكمة الثابتة التي لا تهتز مفاهيمها وإن تعاقبت عليها السنون والأيام أو يكون مصورا لأحداث تاريخية جسيمة بمعنى أن القصيدة تخرج عن حيز الأدب الذاتي إلى الأدب الإنساني، كما هو الحال في ملحمتي اليونان الإلياذة والأوديسا، وقصيدة زهير التي أكثر فيها من مدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان التي تصور أحداث حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان:

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم
يمينا لنعم السيدان وجدتما على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عبسا وذبيان بعدما تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

إلى أن يقول:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لأبا لك يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم
وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم(٢)

(١) مطلوب ، أحمد .معجم المصطلحات البلاغية / بتصرف ،ط٢،مكتبة لبنان ،١٩٩٦م ، ص٦٢٩ –٦٣١.

(٢) الحضرمي ،محمد .مشكل إعراب الأشعار الستة ، ص١٠-١٨.

وغني عن القول ما في هذه القصيدة من حكم وأحداث تاريخية ومواقف إنسانية وصدق التصوير وأمانة الخبر ما يجعلها من القصائد الشعرية الخالدة، وقد كان الخلفاء الأمويون لماحين لهذا المطلب (خلود الشعر)فيما بعد؛ فقد اعترض عبد الملك بن مروان على مدح الشعراء بقوله للأخطل التغلبي : "إن كنت تشبهني بالحية والأسد فلا حاجة لي بشعرك[١]، واعترض على عبيدالله بن قيس الرقيات بقوله: يابن قيس ، تمدحني بالتاج كأني من العجم، وتقول في مصعب:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء ، فأعطيته المدح بكشف الغم وجلاء الظلم ، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه[٢].

الفصاحة والبلاغة عند عمر :

ضعف التأليف ومخالفة القياس الصرفي :

كان لابن الخطاب - رضي الله عنه - مساهمات في تجلية بعض مفاهيم الفصاحة والبلاغة عند البلاغيين، ومن ذلك الإشارة إلى ضعف التأليف الناتج عن وقوع المتكلم بأخطاء نحوية وصرفية، أي الخروج على خلاف قواعد النحاة المؤدي إلى غموض المعنى، فنجده يحث على تعلم النحو ويعده واجبا لا يقل أهمية عن تعلم أصول الدين فقد ورد عنه أنه قال: "تعلموا النحو كما تعلمون السنن والفرائض"[٣]. وورد عنه أنه كان يعاقب على اللحن: كتب على عامله الحصين بن الحر يأمره بضرب عامله سوطا لأنه لحن في حرف قال: "قنع كاتبك سوطا "[٤]. ومر - رضي الله عنه - على قوم يسيئون الرمي فغضب وقرعهم، فقالوا: إنا قوم متعلمين فاشتد غضبه وقال: والله لخطؤكم في لسانكم أشد علي من خطئكم في رميكم، سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول: "رحم الله امرأ أصلح من لسانه "[٥]. وفي رواية أنه - رضي الله عنه - أمر أبا ألأسود بوضع قواعد النحو[٦]. ولم يكن ابن الخطاب بدعا في هذا المجال بل اقتدي بصاحبيه الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم - و أبي بكر الصديق، فقد ورد في المزهر: أن رجلا لحن بحضرة النبي - صلى الله عليه وسلم - فقال: "ارشدوا أخاكم فقد ضل"، وروي عن أبي بكر - رضي الله عنه - قوله: "لأن أقرأ فأسقط أحب إلي من أن أقرأ فألحن"[٧]. ومن فضول القول الإشارة

(١) أبو محمد بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) الشعر والشعراء ،ط ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ج١، ص٤٨٣.

(٢) شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، ص١٨.

(٣) الجاحظ ، عمرو بن الجاحظ البيان والتبيين ، ج٢ ،ص٦١.

(٤) السابق ، ج٢ ،ص٢١٨.

(٥) الشاطر، محمد .الموجز في نشأة النحو ،ط١، دار الزيني،١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م ، ص٧.

(٦) الحلواني، محمد خير،المفصل في تاريخ النحو العربي ،ط١،مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٣٩٩هـ /١٩٧٩م، ج١ ص٤٠.

(٧) السيوطي ،عبد الرحمن جلال الدين (ت٩١١هـ)المزهر في علوم اللغة ،شرح : محمد أحمد جاد الله وزملاؤه ،ط،عيسى البابي الحلبي ، ج٢ ص ٣٩٦-٣٩٧.

إلى أن البلاغيين قد عدوا الصحة النحوية والفطرة اللغوية السليمة الدرجة الدنيا التي تبتدئ بها البلاغة العربية، وما دونها من كلام يلحق عندهم بأصوات الحيوانات، فللبلاغة طرفان: أعلى إليه تنتهي، وهو حد الإعجاز وما يقرب منه، وأسفل منه تبتدئ، وهو ما إذا غير الكلام عنه إلى ما هو دونه التحق عند البلغاء بأصوات الحيوانات(١).

أهمية مخارج الحروف في الفصاحة :

ويبدي ابن الخطاب - رضي الله عنه - أهمية لمخارج الحروف؛ لما لها من أهمية في فصاحة الكلام، فقد كان هو نفسه يستطيع إخراج الضاد من أي شدقيه شاء، فأما الأيمن والأعسر والأضبط فلا يمكنهم ذلك إلا بالاستكراه الشديد(٢) ومخرج الضاد عند الناس هو الشدق الأيمن. وكان على علم بما يحدثه ذهاب بعض الأسنان من الفم، وأن نزع بعضها يمنع القدرة على الإفصاح، ويؤدي إلى تداخل في الحروف وتنافرها، ويعلم ضرورة اكتمالها عند البليغ من الخطباء، فها هو يطلب من الرسول - صلى الله عليه وسلم - أن ينتزع ثنيتي سهل بن عمرو الذي كان يقف خطيبا يحرض قريشا ضد الإسلام، قال المفصل في عمر: "يا رسول الله ، دعني أنزع ثنيتيه السفليين حتى يدلع لسانه فلا يقوم عليك خطيبا أبدا". ومن المعلوم أن سهلا كان أعلم الشفة السفلى(٣). وكان عمر - رضي الله عنه - إذا رأى رجلا يتلجلج في كلامه يقول: "خالق هذا وخالق عمرو بن العاص واحد"(٤). واللجلجة : التردد في الكلام(٥)، ومدار الحديث هنا عن أهمية مخارج الحروف وبعض عيوب النطق، لان أول مراتب البلاغة، اجتماع آلة البلاغة.

استخدام أسلوب التجريد :

من الأساليب البلاغية ما يسمى بالتجريد ، وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه، ومن أنواعه : مخاطبة الإنسان نفسه كقول الأعشى :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

ولعل إكثار عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - في استخدام هذا الأسلوب(التجريد) في مخاطبته - فيجرد من نفسه شخصية يخاطبها من ذلك: بخ بخ يا عمر، ويحك يابن الخطاب، ماذا يقول عمر، كفى بالموت واعظا ياعمر - ألهم البلاغيين للحديث عنه. أما عن أسرار هذا الاستخدام فيحدثنا العقاد بقوله عن

(١) القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ) الإيضاح ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ص١١.
(٢) الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، ج١ ، ص٦٢.
(٣) السابق،ج١\٥٨.
(٤) السابق،ج١\٣٩.
(٥) القاموس المحيط ،مادة لج.

عمر: " ...ورسخت في طويته خليقة المساواة في العدل حتى أصبحت كالوظيفة العضوية التي لا تنفصل منه، وحتى أصبح يتجرد من نفسه أو يجرد منها شخصا آخر غريبا عنه لا فرق بينه وبين أحد في حدود الله وحرماته، وتمكنت هذه الخليقة منه حتى جرت على لسانه عامدا وغير عامد، فكان يتكلم عن نفسه كما يتكلم عن غريب: بخ بخ يا عمر، ويحك يا ابن الخطاب ... إلى أشباه هذه التجريدات التي تنبعث فيه من خليقة التسوية بين جميع الناس ، وبينهم وبين نفسه قبل جميع الناس "(١). إن استخدام أسلوب التجريد عند عمر لم يكن مجردا عن إدراك ما يعني ذلك الأسلوب وما يوحيه من معان في النفس، وهو استخدام البليغ المدرك لحقيقة ما يقوم به من اختيار لتركيب أو تفضيل أسلوب على أسلوب كما تتطلب مقتضيات الأحوال. ولم يكن عمر بهذا الاستخدام بدعا، بل سار على طريقة الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم -، فقد ورد في أحاديثه استخدام هذا الأسلوب ومن ذلك : " ...والذي نفس محمد بيده لولا أن أشق على المسلمين ما قعدت خلاف سرية تغزو في سبيل الله أبدا... "(٢).

المعارضة النثرية :

إذا كانت المعارضة الشعرية يقوم بها الشعراء بالنسج على منوال قصيدة ما مع التوافق في الوزن والقافية. فإن غير الشعراء يعارضون الشعراء باستلهام بعض ما قالوه والنسج على منواله نثرا لا شعرا، فمن معاني المعارضة أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبة، أوشعر فيجاريه في لفظه، ويباريه في معناه(٣). وهي مسألة أسلوبية نجدها عند عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - تضيف جديدا لأساليب البيان العربي، ومن ذلك معارضته لقول طرفة بن العبد في قوله:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى	وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة	كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكري إذا نادى المضاف مجنبا	كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب	ببهكنة تحت الطراف المغمد(٤)

فقال عمر: "لولا أن أسير في سبيل الله، وأضع جبهتي على الارض، وأجالس أقواما ينتقون أطايب الحديث كما ينتقون أطايب التمر، لم أبال أن أكون قدمت"(٥). فقد استبدل عمر المعاني الإسلامية بالمعاني

(١) العقاد، عباس محمود، عبقرية عمر ، ص٢٣٤.
(٢) الصابوني، محمد علي. من كنوز السنة، ط مؤسسة مناهل العرفان ، بيروت ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م، ص١٦٩.
(٣) مطلوب ، أحمد ، معجم المصطلحات البلاغية ص٦٢٩.
(٤) الحضرمي ،محمد .مشكل إعراب الأشعار الستة (ديوان طرفة)، ص١٧.
(٥) عتيق ، عبد العزيز .تاريخ النقد الأدبي ،ص٦٩ ،وانظر: العقاد، عبقرية عمر، ص١٩٢.

الجاهلية؛ فالجهاد مكان النصرة الجاهلية، والسجود والعبادة المتمثلة في الصلاة مكان المعصية في شرب الخمر، والاستماع إلى الحديث الطيب مكان الاستمتاع بالنساء .

الاقتباس والتناص عند عمر : يفهم من تعريفات البلاغيين أن الاقتباس هو الأخذ والاستفادة من إبداعات الآخرين الأدبية خاصة النصوص عالية الجودة، التي يصل منتهاها إلى الاقتباس من القرآن والسنة، وكانوا ينعتون الخطب التي ليس فيها شيء من القرآن أو السنة بالبتراء، وعرفه الحلبي بقوله: "أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه للعلم به(١). كما عرفه الخطيب بما يقارب هذا المعنى، ومثل له بقول الحريري: "فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب، حتى أنشد فأغرب "(٢). وفي الدراسات الأسلوبية الحديثة يطلق على هذه العملية مصطلح التناص أو الاقتراض(٣) وهي تتمثل في لمح العلاقات بين النصوص الأدبية "وهي مثار اهتمام النقد الحديث، وكل نص إنما هو نتاج لتداخل نصي إذ تتمرأى فيه نصوص أخرى بمستويات مختلفة وبصيغ يصعب أو يسهل إدراكها، وهي تمثل مكونات الثقافة في ماضيها وحاضرها"(٤) وعرفه الزعبي بأنه "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر"(٥)، وقد ظهر على يد(جوليا كرستيفا) عام ١٩٦٦م في دراستها (ثورة اللغة الشعرية) حيث عرفته بانه "التفاعل النصي في نص بعينه"(٦)، وعند التحقيق والدرس فإننا لا نعدم وجود تباينات بين تناول الموضوع في الدرس البلاغي القديم الذي تناول المادة تحت مجموعة من المسميات كالتضمين والسرقة والعقد والحل والتلميح، وبين ما اصطلح عليه في الدراسات الأسلوبية الحديثة، إلا أن أصل الفكرة تجعل حد التقارب كبيرا. وعمر- رضي الله عنه- ممن وعوا هذه الفكرة وعمل على تطبيقها في أقواله، فكان - رضي الله عنه - يكثر من الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وفي ذلك إشارة إلى الاقتداء بهما في أساليب الكلام، والحث على ترطيب الألسنة بأساليب مشابهة لهما، ومن اقتباساته في وصيته للجند: "لا تجبنوا عند اللقاء، ولا تمثلوا عند القدرة، ولا تسرفوا عند الظهور، ولا تقتلوا هرما، ولا امرأة، ولا وليدا، ونزهوا الجهاد عن عرض الدنيا، أبشروا بالأرباح الذي بايعتم بهن وذلك الفوز العظيم "(٧)، وهي اقتباس من الآية ١١١ سورة التوبة

(١) مطلوب ، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية ص٤,١٥٩.

(٢) القزويني ، الإيضاح ص٤١٦.

(٣) أبو الرضا ، سعد.الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون،ط١، المجموعة المتحدة،١٤٢١ه، ص٨٢.

(٤) نظرية التلقي بشرى موسى ص٥٩.

(٥) الزعبي ،أحمد.التناص نظريا وتطبيقيا،ط٢،مؤسسة عمون للطباعة والنشر،٢٠٠٠م الأردن ،ص٥٠.

(٦) الغذامي ،د-عبدالله. الخطيئة والتكفير،ط٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ،ص٣٢٥ –٣٢٦.

(٧) العقاد ، عباس محمود.عبقرية عمر،ص٧٦.

(فأبشروا ببيعكم الذي بايعتم به وذلك الفوز الكبير)، وقوله: "ما هبت الصبا إلا وجدت منها ريح زيد"[١]،وهي اقتباس من الآية ٩٣ من سورة يوسف: (إني لأجد ريح يوسف)، ومن ذلك كتابه إلى أبي عبيدة ابن الجراح – رضي الله عنه - عندما أراد أن يخرج الجند من أنطاكية لطيب هوائها، ووفرة خيراتها، فقال له: "إن الله عز وجل لميحرم الطيبات على المتقين الذين يعملون الصالحات، فقال تعالى: (يأيها الرسل كلوا من الطيبات واعملوا صالحا إني بما تعملون خبير)، وكان يجب عليك أن تريح المسلمين من تعبهم، وتدعهم يرغدون في مطعمهم، ويريحون الابدان النصبة في قتال من كفر "[٢]. ومنها: "إن الذين يشتهون المعصية ولا يعملون بها، اولئك الذين امتحن الله قلوبهم للتقوى لهم مغفرة وأجر كريم". وهو مقتبس من قوله تعالى في سورة الحجرات، آية ٣: (أولئك الذين امتحن الله قلوبهم للتقوى لهم مغفرة وأجر كريم). ومنها قوله: "إن بعض الطمع فقر، وإن بعض اليأس غنى، وإن بعض الشح شعبة من النفاق ، ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون"[٣]، والاقتباس من الآية ١٦ من سورة التغابن: (فاتقوا الله ما استطعتم واسمعوا وأطيعواوأنفقوا خيرا لأنفسكم ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون) [٤]. وكان عمر - رضي – يقول: "اللهم قلبي فلا أملكه، وأما ما سوى ذلك فأرجو أن أعدل" وهو مقتبس من قوله تعالى: (ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم) [٥]. ومن اقتباساته من الحديث قوله: "لا تنظروا إلى صيام أحد ولا إلى صلاته، ولكن انظروا من إذا حدث صدق، وإذا ائتمن أدى، وإذا أشفى- أي هم بالمعصية - ورع"[٦]. وهو مقتبس من قول الرسول - صلى الله عليه وسلم - في الحديث المشهور "آية المنافق ثلاث : إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان"متفق عليه[٧].

وكذلك منها قوله: "لا يعجبنكم من الرجل طنطنته، ولكن .. من أدى الأمانة إلى من ائتمنه ، وسلم الناس من يده ولسانه"[٨]. وهو مأخوذ من قول النبي - صلى الله عليه وسلم - : "المسلم من سلم

(١) محمد، خالد. رجال حول الرسول ، ص٤٣٧.

(٢) العبقرية ص٩٣.

(٣) آية١٢٩، النساء .

(٤) البدري ، علي.قبس من بلاغة الفاروق ،ص٢٦٦.

(٥) الزركشي ، بدرالدين محمدبن عبد الله.(ت ٧٩٤هـ) البرهان فيعلوم القرآن ،محمد أبو الفضل ،ط٢،دار المعرفة ، بيروت، ج٢ ص٥٨.

(٦) العقاد ، عباس محمود.عبقرية عمر، ص٩٠.

(٧) النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف (٦٧٦هـ) رياض الصالحين ،ت:شعيب الأرنؤوط، ط٦، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م،ص٣٢١.

(٨) العقاد ، عباس محمود.عبقرية عمر، ص٩٠.

المسلمون من لسانه ويده، والمهاجر من هجر ما نهى الله عنه" متفق عليه(١). ومن اقتباساته : "لا يقعد أحدكم عن طلب الرزق ويقول اللهم ارزقني وقد علم أن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة ، وإن الله يرزق الناس بعضهم من بعض"(٢). وهو مقتبس من حديث: لأن يأخذ أحدكم فأسه فيحتطب خير له من أن يسأل الناس". ومنها: "لا يكن حبك كلفا، ولا بغضك تلفا "(٣). وهو مقتبس من حديث: "أحبب حبيبك هونا ما عسى أن يكون بغيضك يوما ما، وابغض بغيضك هونا ما عسى أن يكون حبيبك يوما ما ..."(٤). وما من شك أن هذه الاقتباسات تحمل إشارات من عمر إلى الأدباء للإكثار منها في كلامهم لأنها توشح المعنى وتزينه، وترفع من قيمته الفنية.

بلاغة التقديم والتأخير عند عمر:

لا نعدم بعض الإشارات الدالة على ذلك عند ابن الخطاب الذي يرى وضع الشيء في موضعه حسب مكانته وأهميته من ذلك اعتماده على قول سحيم :

هريرة ودع إن تجهزت غازيا   كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فقال عمر: لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك(٥)، وعلى الرغم من أن كثيرا من أرباب البلاغة ذهبوا إلى أن الواو لمطلق الجمع لا تفيد تقديما ولا تأخيرا إلا أننا مع من يرى عكس ذلك، فقد أدرك عمر بحسه النقدي أن الأمر يتقدم على غيره حسب أهميته، ومن خلال النص السابق، لا أرى مسوغا للتأخير .

موافقات القرآن الكريم لأقوال عمر : لقد كان ابن الخطاب –رضي الله عنه – أديبا مطبوعا على السهولة والبعد عن الالتواء والغموض، ذا أذن حساسة في استقبال المعاني قبل الألفاظ، فكان أحيانا يدرك فواصل النصوص وخواتيمها قبل أن تصل ألفاظها إلى سمعه، وهذا مؤشر فعال ذو دلالة قوية على علو درجة النص، وقد قيل: إن خير القول ما كان معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك، ويقول الجاحظ: "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه ... فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب

(١) النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف (٦٧٦هـ)،رياض الصالحين،ت :شعيب الأرنؤوط ،ط٦، مؤسسة الرسالة،بيروت ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م ،ص٥٩٣.

(٢) العقاد ، عباس محمود،عبقرية عمر. ص٩١.

(٣) العقاد ، عباس محمود .عبقرية عمر،ص ١٩٧.

(٤) الطبري ،محمد بن جرير(ت٣١٠ه) . تهذيب الآثاروتفصيل الثابت عن رسول الله-صلى الله عليه وسلم- ،ط مطبعة المدني ، ص٢٨٣ ، بدون تاريخ.

(٥) عتيق ،عبد العزيز ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب .ص٦٨.

صنيع الغيث في التربة الكريمة[١]، وعمر من الأدباء الذين كانوا يحسنون القول كما يحسنون الاستماع، فيوردون العبارات الدالة على عمق الاستيعاب والفهم؛ فيكملون النص قبل تمامه، ولسان الحال يقول: هكذا ينبغي أن يكون. وقد وردت عدة أمثلة تدل على تمكن عمر من ذلك قوله تعالى: (ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ...) فقال عمر: "فتبارك الله أحسن الخالقين" قال الرسول - صلى الله عليه وسلم – هكذا أنزلت فاكتبها. وقد سمى البلاغيون ما يشابه هذه الحالات في الشعر برد الأعجاز على الصدور ويستشهدون له بمقولة ابن عباس – رضي الله ما لعمر ابن ربيعة – عندما أورد عليه صدر بيت من شعرفي معرض سؤاله له ماذا أحدثت ياعمر ؟ فأنشد ابن ربيعة: (تشط غدا دار جيراننا)، فقال ابن عباس: (وللدار بعد غدا أبعد)، فقال له عمر كذلك قلت - أصلحك الله – أفسمعته؟ قال لا، ولكن كذلك ينبغي. وبهذا الخصوص ينقل شوقي ضيف عن ابن المقفع قوله: "إن خير أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره، عرفت قافيته[٢].

السجع المطبوع : كان عمر ممن يتعامل مع السجع في عباراته وأقواله لكنه سجع أبعد ما يكون عن التكلف بل يأتي على سجيته دون تعمل منه، ومن ذلك قوله: لرجل: ارفع ثوبك، فإنه أنقى لثوبك، واتقى لربك"[٣]. ومن ذلك وصيته للخليفة من بعده بقوله: "أوصي الخليفة من بعدي بالمهاجرين الأولين، أن يعرف لهم حقهم، ويحفظ لهم حرمتهم، وأوصيه بالأنصار خيرا، الذين تبوؤا الدار والإيمان من قبلهم، أن يقبل من محسنهم، وأن يعفي عن مسيئهم، وأوصيه بأهل الأمصار خيرا، فإنهم ردء الإسلام، وجباة المال، وغيظ العدو، وأن لا يؤخذ منهم إلا فضلهم عن رضاهم، وأوصيه بالأعراب خيرا، فإنهم أصل العرب، ومادة الإسلام، أن يؤخذ من حواشي أموالهم، ويرد على فقرائهم، وأوصيه بذمة الله، وذمة رسوله – صلى الله عليه وسلم- أن يوفى لهم بعهدهم، وأن يقاتل من ورائهم، ولا يكلفوا إلا طاقتهم"[٤]. ومنه أيضا قوله في الحب والبغض "لا يكن حبك كلفا ولا بغضك تلفا"[٥]. ومن الجناس قوله: السؤدد مع السواد"[٦]، ويعني أن الرياسة مع الشباب حيث يكون الشعر أسود والسن قابلة للاستيعاب، لأنه يمكنه في ذلك الوقت أن يدرك ما يسود به في طلب العلم، فإذا جاز حد الشباب لم يمكنه من السيادة.

---

(١) الجاحظ ، البيان والتبيين ،ج١، ص٨٣.

(٢) ضيف ، شوقي .البلاغة تطور وتاريخ ص٧١.

(٣) البخاري ، محمد بن اسماعيل ، الجامع الصحيح رقم ٣٧٠٠.

(٤) السابق ،حديث رقم٣٧٠٠.

(٥) العقاد ،عباس محمود ،عبقرية عمر ص١٨٩.

(٦) **الجاحظ، البيان والتبيين ، ج١،ص١٩٧.**

الخاتمة:

مما سبق ذكره وتحليله في هذا البحث أستطيع أن أؤكد ما ورد قي ثنايا كتب الأدب العربي القديم من كون عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - يعد ناقدا أدبيا في جانب من جوانب شخصيته، وأن نقده يقوم على الذوق العربي الأصيل المعلل تارة وغير المعلل تارة أخرى وأن شخصيته في هذا المجال ذات طابع أدبي واستعداد منحه الله إياه، ناهيك عما اكتسبه من خلال الخبرة وسعة الثقافة والاطلاع وطول العمر، بل لا أبعد أن أعده أول ناقد تعرض نصا للصياغة والمعاني وحدد خصائص لهذه وتلك، وهو أول من أقام حكما في النقد على أصول متميزة، كما كان عمر قوي التمحيص في كل ما يخوض فيه صحيح الاستنباط موفقا في استخراج الأحكام الشرعية، وهذه الروح سرت إلى الأدب كذلك. وهذه الأحكام لا تبعد كثيرا عما توصل إليه طه أحمد إبراهيم في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري).

ويتبين أيضا أن ابن الخطاب صاحب نقد موجه، يعتمد على الموجودات الواقعية من النصوص الأدبية، وهو نقد غير قائم على الافتراضات المسبقة، فكان يشيد أو يوجه أو يصوب أو يرفض ما يتنامى الى مسامعه من النصوص الأدبية الحية في ضوء القيم والتصورات الإسلامية للكون والحياة .

لقد كان لابن الخطاب دور بارز في الإشارة إلى كثير من القضايا النقدية والبلاغية التي وضعت لها مصطلحات في وقت متأخر كالفن للفن،وشخصية الأديب، وقضية الانتحال،ومسائل الفصاحة وغيرها مما له ارتباط مباشر بالبلاغة والنقد .

وختاما فشخصية عمر في مجال النقد لا يمكن تجاهلها أو الغض منها فأقواله في هذه الفترة الزمانية تعد معينا ثرا للدارسين في مجال الأدب والنقد.

جماليات بنية السرد ومستوياته في قصص سورة الكهف

د. موسى إبراهيم منصور أبو دقة *

تاريخ تسليم البحث : / /٢٠٠٥ تاريخ قبوله : / /٢٠٠٦

ملخّص

يسعى هذا البحث إلى مقاربة جماليات بنية السرد ومظاهرها، وآليات إنتاجها في قصص سورة الكهف، بعدها إشارات دلالية قصدية، ذات قدرة فنية عالية على استكناه النص، وكشف علاقة بنيته التركيبية بإطارها المرجعي؛ لأن السرد يشكل السند الأول، والمؤسس الجمالي الذي يضطلع– تقريباً – بكافة التصورات والمنطلقات التي تستند عليها سورة الكهف، انطلاقاً من قصتها الأولى، وهي قصة أصحاب الكهف، التي شكلت بنية مركزية للسورة، كما وأخذت قصة صاحب الجنتين بدالها ومدلولها دورها في إخصاب السرد ومخزونه الإعجازي، وتبدو فلذات السرد أكثر احتضاناً للنص في قصة موسى والعبد الصالح عليهما السلام، وتأتي القصة الرابعة لرحلات ذي القرنين، بأزمنتها وأمكنتها ومواقفها المختلفة؛ لتشكل مركزاً سردياً جمالياً مسكوناً بأفق التأويل والانكشاف.

الكلمات الدالة (keywords):

مقاربة جماليات بنية السرد ومظاهرها في قصص سورة الكهف.

The Aesthetic Narrative Constructive Levels in the stories of Surat AL-Kahf (The Cave)

Abstract

This research aims at the approximation of the theoretical, narrative and structural aesthetics in the stories of Surah AL-Kahf (Owners of the Cave). This aesthetic side constitutes high intentional and purposive indications . Narration constitutes the major pillar of aestheticism , which undertakes approximately all the logical imagination upon which the Surah is lased . This emanates from its first story, i.e. the story of the Cave Owners, which constitutes the main surah structure. After that the story of the Owner Of the two paradises, with its connotations and denotations, plays its role in the enrichment of the miraculous. It seems that the fragments of narration are more inclusive of the text in the light of the story of Moses and Allah's slave (Khidr) -Peace Be Upon Them-. the fourth story narrates the journeys of Dhul-Qarnain (The Two–Horned man) temporally, spatially and situation ally. This story constitutes an aesthetic and narrative axis inhabited by horizons of interpretation and discovery.

(keywords):
The Aesthetic Constructive Narrative Approach in the stories of Surat AL-Kahf (The Cave).

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ **لله الأمر من قبل ومن بعد**﴾الروم (٤):

بداية : إن هذا البحث يعتوره ما يعتور الفهم البشري للنص القرآني من نقص وعجز وقصور؛ سوغ وجوده الاجتهاد في العلم، الذي نروم من خلاله الوقوف على مسلمات إعجاز السرد، والنظر في تشكلاته، ومستوياته، وجمالياته التي تزداد إعجازاً وتألقاً؛ بتعدد قراءاته، واختلاف مناهج تفسيره وتأويله، وتباين زوايا الرؤى والمنطلقات فيه، وهي جميعاً – في مجملها – تتواشج في بناء فهم معمارية السرد القرآني. فالنص القرآني لا تستنفده القراءات وإن تعددت، أو التفاسير وإن اختلفت، أو التأويلات وإن تباينت، ولكنه يتضمن استجابات تختلف في درجة تأثيرها باختلاف طبيعة القراء .

المتلقي ينظر إلى أي نص مكتوب، يتمتع بالصفة الإبداعية أو التعبيرية، بوصفه لازمة معرفية تقوم على أصول بدهية : أصول دلالية، ونحوية، وصرفية؛ وما لهذه الأصول من طبائع في تداخل مكوناتها، وتعالق تراكيبها، مما يشي بجذرية منطلقاتها المرجعية، وهي أساس في المنظور التحليلي، الذي يتخذ من إجراء المقاربات التداولية وسيلة كشفية؛ للبرهنة على فهم محمولات السرد القرآني و سيميائية أبعاده، التي تتجاوز بانديا جمالياتها قدرة العقل البشري على استيعاب استحضاراتها، أو تمثلها على نحو كلي، إلا في حدود المنقول والمعقول .

وأعتقد أني لست بحاجة إلي التدليل، على أن كل حرف من حروف القرآن الكريم يستحق الوقوف عند جماليات إعجازه السياقية ، بوصفه جذراً لغوياً في نص معجز ، فهو كلام الله الخالد الذي ﴿لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه(٤٢)﴾ فصلت؛ مما جعل فرادته لا تقاس بنظائر أو أشباه، فاستوجبت دراسته فرادة في الإجراءات، وآليات الكشف عن معطياته، واستقصاء خصائصه، التي لا يمكن حصرها بتقانات فنية اتفق البشر على جمالياتها؛ مما جعلهم يكتفون بشيء وغابت عنهم أشياء، مهما أوتوا من علم عظيم، أو نظريات فهم وتحليل، تند كثيراً من الكليات المعرفية التي تعجز عن فهمها. يقول عز وجل:﴿وما أوتيتم من العلم إلا قليلا.(٨٥)﴾الإسراء ولعل هذا القليل لا يأتي دفعة واحدة ، كما هو معروف بداهة، إذ أن كثيراً من أبعاده المعرفية والجمالية التي محص العلماء قدراتهم على فتح آفاقها انغلقت دونهم حيناً من الدهر، متجاوزة أفق توقعهم العقلي في مرحلة زمنية قرائية ما، لتنكشف في مرحلة قرائية لاحقة، محققة قدر الله في فهمها وإدراكها على نحو جزئي مقدر بقدر.

ويقيني أن السرد القرآني يثوى في كل قصة من قصصه، سرديات متناسلة ذوات تراكيب سيميائية معجزة، تدل قراءاتها المتعمقة على أنها تمتلك مخزوناً فنياً خالداً له متعلقاته الجمالية، التي تشغف بالشخصية وملامحها، وآليات فاعليتها الإنتاجية؛ لترسخ مفاهيم يسعى النص القرآني لبلورتها في ذهن المتلقي حيناً،

وتشغف بالمكان أو بالحدث حيناً آخر، كما لا يمكن إدراك هذه المتعلقات الجمالية دون حضور الــذات المتلقية حضوراً إيمانياً؛ يشعرها بالتلذذ الروحي .

يقول د. إبراهيم السعافين: " يشترط في المتلقي أن يكون إيجابياً وفاعلاً"(١)، إذ لا يمكن اقتــصار مقاربة النص القرآني على التلقي المجرد، الذي يعتمد على الحواس كمحرك أساسي ووحيــد في اســتقبال النص وكشف حقائقه، فلعل أهم ما ينطوي على الاكتفاء بهذا المحرك من نقصان ومخاطرة للسرد، عــدم إدراكه لحساسيته الفنية، وعدم تحقيق مخايلته؛ التي هي في الأساس درجة مقروئية خاصة؛ تميز قدرة الــوعي ونزوعه نحو استشراف الوظائف الجمالية لعناصر السرد، كما تبقى العنصر الأقدر على الاستجابة لحدوس المتلقي،" إن النص يبرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها."(٢) يقول سيد قطب رحمه الله:"لا بد لمن أراد أن يجد الهدى في القرآن أن يجيء إليه بقلب سليم، بقلب خالص، ثم أن يجيء إليه بقلب يخشى ويتوقى، ويحذر أن يكون على ضلالة، أو أن تستهويه ضلالة...عندئذ يتفتح القرآن عن أسراره وأنواره، ويسكبها في هذا القلب الــذي جاء متقياً، خائفاً، حساساً، مهيئاً للتلقي."(٣)

ولعل اختياري سورة الكهف كمسوغ لتطبيق إجراءات البحث؛ تعود لجملة من المبررات، منها :

- طبيعة البنية السردية، وألق كشوفها الجمالية، وتعدد آليات إنتاجها الفاعلة، التي تنــهض علــى قواعد استراتيجية، تتساوق مع الطبيعة السنة الربانية، وإحالاتها لمرجعية النص، وبنيتــه الفنيــة، وهي نصرة الحق، وإن كان هناك تنوع وتفاوت في مشاهدها؛ فإن ذلك يدل على أن طبيعــة نسجها مؤسس وفق معمار فني مشبع بتعدد خيارات الفهم البشري للــنص القــرآني، الــذي يستنقذه الإيمان بأن القرآن هو كلام الله المعجز الخالد .
- سورة مؤسسة، لها حركيتها القصصية القائمة على تناوب أشكال القصص، الــتي اســتوعبت خصائص الإيمان في حالاته المختلفة، وعلاماته ومراحله التي تسير فيها الحركة نحو بناء أســاس إيماني متين.

تناولت القصة الأولى أصحاب الكهف ومأزق التحدي مع الذات، وتغليب قيمة الآخرة الباقية على الدنيا الفانية، وما يترتب على هذا التحدي من تضحية بالنفس.

(١) السعافين، إبراهيم : "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة "،(**فصول**، المجلد ١٦، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٩٧)،ص٩٤ .

(٢) ليتنفلت ، جاب : **مقتضيات النص السردي الأدبي ، طرائق تحليل السرد الأدبي .** ترجمة رشيد بنحدو، ط١، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات ١/٩٢ ، الرباط ، ١٩٩٢، ص٨٩.

(٣) قطب، سيد (ت١٣٨٦هـ/١٩٦٦م): **في ظلال القرآن**، ط ٢٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، المجلد الأول، الجزء١، ص٣٩.

والقصة الثانية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بطبيعة النفس البشرية، وهي قصة صاحب الجنتين.

والثالثة التي سعت لتأكيد معاني الصبر على طلب العلم، كانت مع سيدنا موسى والعبد الصالح عليهما السلام.

والرابعة قصة ذي القرنين التي تمثل هيمنة السلطان ودوره في تسييد الحق ومحاربة الباطل، وإعلاء مبدأ قوة الحق وليس حق القوة. هذه القصص التي توزعت في سورة الكهف، انصهرت في بوتقة الخطاب القرآني، الذي يخاطب النفس الإنسانية وخلجاتها في جميع أحوالها.

يقول سيد قطب رحمه الله فيها: " يستغرق معظم آيات السورة، فهو وارد في إحدى وسبعين آية من عشر ومائة آية، ومعظم ما تبقى من آيات السورة هو تعليق أو تعقيب على القصص فيها."(١)

حين ندلف إلى استجلاء منطلقات السرد نجد أنساقه تتأسس وفق ثوابت مرجعية، لها حضورها الأسنى في عملية إرساء عناصر السرد؛ وخضوعيته لقواعد منضبطة، لا مجال لتجاوزها، أو مفارقة دالها ومدلولها ؛ للتدليل على أن ما يلي هذه اللوازم الربانية ينسحب على جميع المؤمنين في كل زمان ومكان.

﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجَا، قَيِّماً لِيُنْذِرَ بَأْساً شَدِيداً مِنْ لَدُنْهُ وَيُبَشِّرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْراً حَسَناً(١)﴾ الكهف

يمثل نتاج هذا الخطاب غاية السرد وأساسه، إذ يشكل حضوره مهاداً حتمياً، مكثفاً ومقدماً على عناصر السرد والقصص؛ ليدفع بالمتلقي إلى المنطقة الأكثر أمناً وأماناً؛ و ليجعل من جاهزيته قادرة على تحمل مفارقات ومفاجآت التصوير الدرامي؛ على نحو يثير الرغبة لديه لمعرفة تفاصيله، وإن تعددت قراءاته وتحليلاته. وهذا الإعجاز الفني؛ يشكل تألقاً و فرادة لا يمكن قياسها، أو تماثل مقارباتها بتقانات السرد البشري، مهما كان مبدعاً، إذ تحترق بنية السرد القصصي البشري حال وصول المتلقي إلى الأفق الدلالي المقصود، وهذا الاحتراق يمثل حالة تفكيكية تجعل المتلقي يشعر– أحياناً– برغبة ذهنية في إسقاط بعض عناصر السرد؛ لضعف علة وجودها أو لعدم قدرة آلياتها على التفاعل على نحو يسقطها من خيارات الإهمال. وقد يشعر المتلقي بمرارة؛ لسيطرة النهاية وسلطتها الكامنة في المتن، على نحو يخلخل مطمئناته، بدءاً من تفوق المتلقي على النص البشري، وانتهاءً بغياب أساليب التمرس السردي الجمالي، الذي ينطوي على إحالات غير قادرة على معاودة ممارسة قراءات جمالية تحمي النص وتحفظه من خطر الانغلاق.

حين بدأ السرد الإجرائي ممارسة دوره الحكائي في قصة أصحاب الكهف، نلاحظ أن مفتتحها يسترعي الانتباه، من حيث مخالفة المألوف في طريقة عرض الأحداث، وهذا ينعكس بدوره على سياقية السرد، التي برزت معالمه السيميائية في علاقته المباشرة بالاستفهام، كإشارة أولى للحديث عنهم، وذلك

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن**، ص٢٢٥٦.

إمعاناً في إحداث هزة إعجازية، تبدد حالة التحدي التي أعلنها اليهود، حين سألوا الرسول صلى الله عليه وسلم عن الفتية الذين خرجوا أول الدهر، فكانت الإجابة تتساوق مع طبيعة البناء الرباني للرسول صلى الله عليه وسلم، ولتشي – أيضاً – بإيحاءات وجيزة دالة، من أهمها:

١- إحالة الخطاب للرسول صلى الله عليه وسلم يعد تكريماً وتعزيزاً له، دون ذكر لليهود أصحاب التحدي والسؤال.

٢- أن أمر خروج الفتية لا يشكل منتهى الإعجاز الإلهي؛ ليجعل منه اليهود موطناً للتحدي والإعجاز. وقد ذكر ابن كثير في تفسيره لهذه الآية:" أي ليس عجيباً في قدرتنا وسلطاننا، فإن خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار و تسخير القمر والكواكب وغير ذلك من الآيات العظيمة الدالة على قدرة الله، وأنه على ما يشاء قادر ولا يعجزه شيء أعجب من أخبار أصحاب الكهف."(١)

٣- شكل هذا المفتتح في الآية السابقة إطاراً مرجعياً لخاصية السرد الحكائي ودلالته؛ ليتوق المتلقي لاستقبال تفصيلات القصة وتشكلات معانيها المضمر فيها. ولقد ذهب الشيخ العلامة محمد بن صالح العثيمين في تفسير هذه الآية بقوله : ﴿أم حسبت ﴾ (أم) هنا منقطعة فهي بمعنى بل، وحسبت بمعنى ظننت،هنا أتى بـ (أم) المنقطعة التي تتضمن الاستفهام من أجل شد النفس إلى الاستماع إلى القصة لأنها حقيقة عجب"(٢) ﴿ إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَداً(١٠)، فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً (١١)، ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَداً(١٢)﴾ الكهف

لم تشكل الآيات الثلاث السابقة مركزية السرد القصصي وبؤرته الحكائية، على نحو يفي بحاجة المتلقي للإجابة على الاستفهام السابق فحسب، بل شكلت بسيميائيتها الصائغة مناخاً ترتبط فيه عناصر السرد ارتباطاً مبدعاً ومجسداً للبنية الفنية التي أثرت القيمة الجمالية للنص .

من المعلوم أن القرآن الكريم كلام الله المترل، منه بدأ وإليه يعود ﴿ لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تتريل من حكيم حميد(٤٢)﴾ فصلت وعلى الرغم من بداهة معرفتنا بهذه الحقيقة، نجد إعلاناً ربانياً بتولي السرد؛ ليحقق للقصة أهمية خاصة ومتميزة، من حيث حقيقتها، وجمال سردها وطبيعة أحداثها؛ لتتناظر وتتماثل في أهميتها مع أكثر الأحكام الشرعية التي أمر الله بها أو نهى عنها، إلا أنها تخرج من دائرة التشريع إلى القص﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عليك نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى(١٣)﴾الكهف طبقاً لهذا الإعلان تبدو مناشط النظام السردي تكتسب بعداً عميقاً في ركائزيتها، ليس

---

(١) ابن كثير، إسماعيل الخطيب(ت٧٧٤هـ): **تفسير القرآن العظيم**، دار المعرفة، **بيروت**، ١٩٨٤، ج٣، ص٧٢-٧٣.

(٢) العثيمين ، محمد بن صالح : **تفسير سورة الكهف من موقع http://www.ibnothaimeen.com/index.shtml** .

من حيث كونها مستنداً وظيفياً غايته الإخبار، أو الحضور الاستدعائي التاريخي بوصفه شاهد الحدث؛ إنما بقدرتها على التشابك الدلالي، الذي يفتح خيارات الحيثية والسببية لدى المتلقي؛ لذا نلاحظ الإسباغات الربانية على شخصياتهم التي تكاد تكون متحدة في منطلقاتها ورؤاها وسماتها.

ولعل ارتباط الحدث بالبنية المكانية(الكهف) شكل الحركة الإجرائية الأولى للسرد، والتي بدأت من قوله تعالى: ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ (١٠)﴾ الكهف ومن المعروف إجرائياً أن عملية الإيواء متبوعة ومسبوقة بعلل ومسببات وأحداث؛ دفعت أصحاب الكهف والرقيم إلى اللجوء إليه، ومع ذلك اقتضت حكمة السرد القرآني تقديم فعل الإيواء على علله وأسبابه ومسبباته، حيث اكتسبت حكمة المعرفة بأمرهم أولوية وضمانة تتقدم على تفاصيل حكايتهم الكلية، التي أخذت عناصرها في التبلور، وخاصة ملامح شخصياتهم، بوصفها المكون السردي الأقوى والأكثر نهوضاً بالحدث، والقادر على الإيفاء بمتطلباته الدالة، إذ جاءت سماتهم الشخصية واضحة على نحو طاغ، مما يشي بتهيئتها وانسباكها في مكون سردي يكفل تحقيق الأطر الإيمانية المقصودة.

و لم يكن من قبيل الصدفة مطلقاً، أن تقترن عملية الإيواء بالدعاء، إذ توجه الفتية إلى الكهف ودعوا الله مباشرة، فكانت أيضاً الإجابة مباشرة: ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدا(١٠) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً(١١)﴾ الكهف

إذا كانت بداية الإيواء تمثل البنية المرجعية المكانية في قصة أصحاب الكهف؛ فإن ما نقرؤه من ارتباطات إيمانية ربانية، وتواصلية بين الفتية وربهم؛ تمثل المشهد الأكثر بروزاً في معاينة بيان سببية اللجوء والإيواء، وكيفية نصرة الله لهم: ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى(١٣)﴾ الكهف هذه الثوابت بين الإيمان والهداية والنصرة؛ تمثل سنة ربانية تستجيب لها نهايات القصص، استجابة ملزمة، وإن كانت نسبية أو متفاوتة في درجاتها، وذلك حسب طبيعة التجربة ودلالاتها. كما أن هذه الثوابت واستجاباتها، ونسبية درجاتها تنطوي على قدر عظيم من الاكتمال السردي، الصائغ لحركية البناء الكتابي ومرجعيته. هذا يعني أن الأمر لا يتعلق بملامح شخصياتهم التي بمقتضاها نسج الحدث فحسب؛ بل بتكوينات ثوابت لها قدرتها الفائقة على اختراق تفاصيل السرد: ﴿وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهاً لَقَدْ قُلْنَا إِذاً شَطَطاً (١٤)هَؤُلَاء قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عليهم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً(١٥)﴾ الكهف

يقول سيد قطب: " وإلى هنا يبدو موقف الفتية واضحاً صريحاً حاسماً، لا تردد فيه ولا تلعثم... إنهم فتية، أشداء في أجسامهم، أشداء في إيمانهم، أشداء في استنكار ما عليه قومهم. و لقد تباين الطريقان، واختلف المنهجان، فلا سبيل إلى الالتقاء، ولا للمشاركة في الحياة"(١).

(١) قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، ص٢٢٦٢.

الملاحظ في الآيتين السابقتين أن دواخل السرد وخوارجه، تسير وفق منطق الاستنباط الرياضي البدهي، فهما تشيران بمعالمها الأسلوبية إلى توالي صيغ الشرط وتجاوباتها دون تعتيم؛ لتضع المتلقي أمام إطار سياقات ربانية؛ تتجاوز في دلالاتها حدود الزمان والمكان، فالربط والشد على القلوب بالصبر؛ يكون متبوعاً بغاية ودلالة؛ تحمل في مضمراتها صيغاً لفتن ومحن متوقع حدوثها: ﴿الم(١) أَحَسِبَ النَّاسُ أَن يُتْرَكُوا أَن يَقُولُوا آمَنَّا وَهُمْ لَا يُفْتَنُونَ(٢) وَلَقَدْ فَتَنَّا الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَلَيَعْلَمَنَّ اللَّهُ الَّذِينَ صَدَقُوا وَلَيَعْلَمَنَّ الْكَاذِبِينَ(٣)﴾ العنكبوت هذه الغاية أخذت مساحة كبيرة في عملية التكثيف الدلالي؛ لتمتد في أفق شمولي للوصول إلى الإطار الدلالي العام المقصود، الذي لا يلبث أن يخرج كنتيجة صحيحة لمرفوضات المشروطات السابقة : ﴿فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً(١٥)﴾ الكهف إيحاء هذه الآية ومدلولها يضفي على السرد شيئاً من التحدي؛ يتعين على المتلقي أن يدرك أبعاده خارج سببية النزول إلى عموم الحكم.

وفي تفسير هذه الآية يقول الشيخ محمد بن صالح العثيمين: "لا أحد أظلم ممن افترى على الله كذبا، واعلم أن الاستفهام إذا ضمن معنى النفي صار فيه زيادة وفائدة، وهي أن يكون مشرباً بمعنى التحدي؛ لأن النفي المجرد لا يدل على التحدي"(١).

طرائق هذه المتواليات النحوية لها صيغة بناء تركيبي، ذات بعد دلالي مكثف، ترصد مواطن التماثل والتناظر؛ لتستحوذ عليها؛ وتجعلها محكومة بالغاية التي هي في الأساس جوهر الخطاب وشرعته، وهذا يعلل بدوره انهمارها في اتساق جمالي مبدع : ﴿وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحمته ويُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقاً(١٦)وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُّرْشِداً(١٧) وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عليهمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَاراً وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْباً(١٨) وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً(١٩) إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا عليكم يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَن تُفْلِحُوا إِذاً أَبَداً(٢٠) وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عليهمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا﴾ الكهف.

هذه المتواليات واتساقاتها الجمالية تشكل انتظاماً جمالياً متصاعداً؛ تدفع بالسرد إلى ذروته الفنية والدلالية، بحيث تتوالى الصيغ؛ على نحو لا يشعر فيه المتلقي بمنطق المخالفة الفجائية التي تخالف السائد الحكائي، بالقدر الذي يلمس فيها إعجازاً و إبداعاً، لا يمكن مجاورته بمنطق أهل الفلسفة التاريخية، الذين

---

(١) العثيمين ، محمد بن صالح : **عبر موقع** **http://www.ibnothaimeen.com/index.shtml** .

يحتفون بالخداع العقلي للتاريخ؛ كوسيلة سرد حكائي تخييلي، لا يستند على قدر كاف من منطق التاريخ وأحداثه، أو منطق الواقع وتنبؤاته. يقول سيد قطب رحمه الله: "وفي القصة روايات شتى، وأقاويل كثيرة. فقد وردت في بعض الكتب القديمة وفي الأساطير بصور شتى، ونحن نقف فيها عند حد ما جاء في القرآن، فهو المصدر الوحيد المستيقن. ونطرح سائر الروايات والأساطير التي اندست في التفاسير بلا سند صحيح. وبخاصة أن القرآن الكريم قد نهى عن استفتاء غير القرآن فيها، وعن المراء فيها والجدل رجما بالغيب" (١).

غرة حركية السرد في الآيات السابقة؛ تكمن في جدلية العلاقة الثنائية المتسقة بين وسائط السرد، والتي انتشرت فيها على نحو أصبحت فيه بنية مؤسسة للدلالة وهذا يفسر حكمة التتابع السببي الاقتراني: فاعتزالهم وعبادتهم لله اقترنت بالإيواء إلى الكهف، الذي اقترن أيضاً بنشر الرحمة، وتهيئة المكان بمقتضيات ربانية، لتحفظ للطبيعة البشرية المضي في منظومتها البيولوجية والإيمانية لأجل مسمى.

يقول سيد قطب في ظلاله:"مشهد تصويري عجيب، ينقل بالكلمات هيئة الفتية في الكهف، كما يلتقطها شريط متحرك، والشمس تطلع على الكهف فتميل عنه كأنها متعمدة"(٢).

الملاحظ أن المولد التعبيري للسرد المكاني هو الكهف، وهو مناط المشهد التصويري، الذي قامت عليه أحداث القصة بأكملها، لم يتم الإخبار عن حيزه على نحو تفصيلي منفرد؛ إنما كشفت حركة السرد عن ملامحه دون أن تصفه، فالدلالة الناجمة عن تزاور الشمس لكهفهم حين طلوعها وغروبها، وتقلبهم ذات اليمين وذات الشمال، دفعت بالمفسرين إلى الدخول في مغامرة تشكيل المكان ووصف تفصيلاته، فهو لم يعد مكاناً عادياً،لكهف في جبل؛ إنما مارس حضوراً جمالياً وتميزاً وتغايراً، يتجاوز ظلمة ورتابة الكهوف وجمودها إلى منطقة ذات حساسية جمالية عالية؛ مؤهلة ومؤمنة لهم؛ ليحقق للإعجاز نكهته البشرية؛ وليستجيب العقل البشري لمنطق المعجزة، التي يستشعر من خلال امتداد أحداثها مع أصحاب الكهف أن لها التقاء مع ذاته؛ وإن لم يكن جلال المعجزة في طبيعة المكان، ولا في تقلبهم فيه، ولكنها عناصر مرئية؛ تحقق للمتلقي رغبته في امتلاك عناصر معينة؛ تنقذ عجز عقله من انهيار قدرته على استيعاب المعجزات العظمى، كخلق السموات والأرض، والإسراء والمعراج، ولكن حقيقة المعجزة فيها، أنها آية بسيطة من آيات الله .

هذا يعني أن كل ما قيل عن سرد المكان وتبدياته الجمالية و تميزاتها، هي نقاط تأسيس جزئية تندمج مع الإطار السردي العام؛ الذي يؤسس لصيغة إيمانية مستصفاة من قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُّرْشِداً(١٧)﴾ الكهف ويعقب الآية، مشهد مرئي عجيب في

(١) قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، المجلد الرابع، ص٢٢٦١.

(٢) قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، المجلد الرابع، ص٢٢٦٣.

تصويره، خلخل الصورة النمطية المألوفة للإنسان في حالة رقاده ونومه، وأدهش عقله وأقبض وجدانه: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ﴾ الكهف الإيغال في كثافة دلالات الإعجاز انتقلت بفواعل السرد إلى وصف طبيعة الهيئة التي كانوا عليها حين مكثوا في الكهف ، فلم يموتوا ليتحقق إعجاز بعثهم، و لم يكونوا من النيام، بل تميزوا في رقودهم تميزاً لم يكن لأحد من قبلهم، بل إن هذا التميز شكل وظيفة مفصلية في توالي مسارات السرد ودلالته، إذ أعلن عن بعض الكشوف الجمالية التي لم تتكرر في الحياة الإنسانية، والتي تتمثل في الجمع بين العناصر المتضادة المركبة (أيقاظ – رقود – نقلبهم) لتمارس نوعاً من المفاجآت التي تحتاج لمن يتصدى إلى تحليلها وتفسيرها على نحو سليم لقدر إيماني وعلمي كبير.

نحن حيال مشهد مرئي تصويري يسقط حسابات الموت لأصحاب الكهف، الأمر الذي يتصور فيه الرائي أنهم أيقاظ، وعلة هذا التصور والظن تعود إلى لفظه "وتحسبهم" التي شكلت فاعلاً إلى ظنية الإبصار.

ذهب بعض المفسرين إلى أن أعينهم كانت مفتوحة،"أي لو رأيتهم أيها الناظر لظننتهم أيقاظاً لتفتح عيونهم وتقلبهم والحال أنهم نيام"[١]. ويعلل ابن كثير حكمه بقاء أعينهم مفتوحة بقوله: لما ضرب الله على آذانهم بالنوم لم تنطبق أعينهم لئلا يسرع إليها البلى؛ فإذا بقيت ظاهرة للهواء كان أبقى لها."[٢] والظن أن الوظيفة الجمالية لبنية ﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً ﴾؛ تتجاوز شكلية بقاء أعينهم مفتوحة لحفظها؛ لأن المعجزة قائمة على كل الأوجه؛ فحق العين الطبيعي بأن تتحرك وترمش للدلالة على وظيفتها لدى الأحياء، دون أن يكون لها ارتباطات عصبية لردة فعل الإبصار، وبذلك تصبح فاعلية الظن في أنهم أيقاظ أقوى، خاصة إذا ارتبطت بالتقلب، وهي سمة الأحياء؛ لتمارس عللها البيولوجية، ومباطنها الإعجازية التي تسير بالتوازي مع المشهد العام، الذي بدا مكتملاً بوجود الكلب: ﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ(١٨)﴾ الكهف

الصورة وما يكتنفها من فعل الحركة في ﴿باسط ذراعيه﴾ تجعل المشهد مرعباً، يحمل في طياته شحنات هائلة من التأثير المخيف الذي يلحق بالرائي، مما يدفعه للفرار مباشرة؛ لو قدر له الاطلاع عليهم، بل إن الرعب يتجاوز أبنيته اللغوية المعجمية المألوفة، إلى حالة استعارية تعكس امتلاء الذات به، وهي وسيلة سردية تشي بمشغولية النفس بأكملها بالرعب، وليس القلب وحده.

ويمكث هذا المشهد إلى أجل حُدد زمنياً بنص من القرآن الكريم: ﴿ وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً(٢٥)﴾ الكهف ليتلوه الحدث المركزي الذي يطرح إشكالية القصة وبعدها الدلالي المقترن بعللها؛ ويتمثل في أن واحداً منهم أثار تساؤلاً بريئاً – لحكمة ربانية –عن المدة الزمنية التي قضوها نياماً : ﴿وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ(١٩)﴾ الكهف ويأتي الجواب من بعضهم، بعد

(١) الصابوني ، محمد علي: **صفوة التفاسير**، ط٩ ، دار الصابوني للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، المجلد الثاني، ص١٨٥.

(٢) ابن كثير: **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، ص٧٦.

انتقال السرد من حال الحوار المفرد إلى الجمع، ليحمل دلالات تدل على أن شعوراً موحداً استغرقهم، وأن تماثلاً نفسياً وإيمانياً بلغ ذروته حين أسندوا أمر مدهم إلى ربهم: ﴿ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ(١٩)﴾ الكهف.

يلاحظ أنهم لم يكترثوا للمدة الزمنية التي قضوها في الكهف، لذلك ظنوا أنها ﴿ يوماً أو بعض يـــوم﴾؛ بل تركوا المراء والجدل فيها فوراً، وتدخل فاء التعقيب الفوري في﴿ فابعثوا﴾؛ لتنقل الـــسرد إلى وجهـــة أخرى، دون أن تترك فراغاً يشعر من خلاله المتلقي أن القوم قد شغلوا أنفسهم كثيراً بالمدة؛ الأمر الـــذي يكشف عن التحام وتلاحق بين صيغ السرد؛ على نحو يجعل مفاصله ومقاطعه؛ تتوزع وفق وحدات متتالية، تعكس درجة عالية من التناغم والاستغراق. ﴿ فَابْعَثُوا أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً(١٩)﴾ الكهف.

من خلال تتابع الوقائع؛ يبدو أن وعيهم قد انصرف إلى أمر شعروا به، وهو الجوع؛الذي شكل مثيراً دلالياً خلاقاً؛ استرجع للحياة الإنسانية طبيعتها البيولوجية؛ كما حمل في طياته توتراً ممزوجاً بهواجس القلق والتحذير؛ و نهض سردياً لتكثيف فواعل المفارقة الآسرة للخطاب: فهم أرادوا طعاماً من المدينة وليس ممن حولها، بل أرادوا أفضل الطعام وأحسنه وأجوده؛ هذه الملامح تشير إلى قوة انتماء الفتية لمدينتهم، وإلى يسر حالهم، فهم لم يكونوا من الفقراء. ويلاحظ أن توالي فاء التعقيب ثلاث مرات في مطالع أفعـــال الأمـــر: ﴿فَابْعَثُوا – فَلْيَنظُرْ – فَلْيَأْتِكُم- وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ﴾؛ الحكمة منها إقامة تشاكل بين حركية السرد الدالة على سرعة إيقاع المشهد والرغبة في تجاوزه وتفادي نتائجه، التي دخلت في حسابات السرد، كما تـــدل عليها أسلوبية الشرط وإيقاعات أجوبتها في قوله تعالى﴿إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا عليكم يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَن تُفْلِحُوا إِذاً أَبَداً(٢٠)﴾ الكهف هذه المتواليات التعبيرية ﴿ يَرْجُمُوكُمْ – يُعِيدُوكُمْ –لَن تُفْلِحُوا﴾ ذات صنو دلالي واحد، ترتبط بتحقق شرطها لتصبح فاعلة ﴿ إِن يَظْهَرُوا﴾ وتكشف كذلك عـــن عمـــق الإطار العقيدي للفتية؛ وإلحاحهم على المضي في طريقهم، وبذلك استحالت هذه المتواليـــات إلى دلالات واضحة؛مدارها استثارة الجانب الأمني؛ والحرص على تأمين مرادهم دون الوقـــوع في شـــرك التراخـــي والإهمال.

بعد هذا المشهد الحواري الأخير للفتية، والذي شكل نهاية فعلية بنص القرآن لقصة أصحاب الكهف؛ تغيب كثير من تفاصيل حالهم داخل الكهف؛ و يعتبر هذا الغياب من أفضل جماليات السرد لدى المتلقـــي، يعقبه طرح الأبنية السردية لاعتبارات المبنى الحكائي للقصة والحكمة منها: ﴿وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عليهمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا(٢١)﴾ الكهف.

ركزت السردية القرآنية في الآية السابقة على إعادة تنضيد اللوازم العقائدية في الخطاب القـــرآني، والـــتي

تتمثل في" وعد الله الحق، وأمر الساعة " والتي اشتهرت كصيغة لافتة تؤول إليها نتائج الأحداث.

ولما كانت أحداث القصة قد انتهت بالعثور عليهم،"هنا يسدل الستار على مشهدهم في الكهف ليرفع إلى مشهد آخر"(١).

وهذا المشهد الجديد ينبئ بتصاعد تشكلات سردية ذات طابع جمالي متميز،قوامها الاختلاف، ولوازمها تقود إلى الدخول في أفق التأويل؛ الذي لا يضمن اتفاقاً بشأنهم؛ ليتحرر من الظنية: ﴿ إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ ﴾ هذا التنازع كما ينبئنا به السرد القرآني يعتمد على الظنية وصيغها، ولا يظفر بالمعرفة اليقينية بأمرهم، فاختلفت وجهات النظر في أمرهم، وتناقضت في عددهم. بيد أن هذا الأمر، حسم بالمعرفة الحقيقية المطلقة بالنص القرآني: ﴿ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاء ظَاهِراً وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَداً(٢٢)﴾ الكهف.

وأحسب أن حسم أمرهم بعد ذكر الاختلاف بشأنهم، منح السرد جمالاً وألقاً للمعنى المقصود؛ لكشفه طبيعة النفس البشرية؛ وورودها مرابع الاحتمالية التي لا تخضع لأرضية صلبة أو حقائق تستند عليها، وبالتالي جاء النهي بدلالاته القاطعة؛ ليشكل مفصلاً ينظم استراتيجية السرد المقصود؛ وليقطع على صيغة التنازع والاختلاف مشروعها في الاستمرار في التشكل؛ إذ لا قيمة دينية أو دنيوية ترجى في معرفتنا لعددهم أو لمكانهم أو عدتهم،" فهذا الجدل حول عدد الفتية لا طائل وراءه. والعبرة حاصلة بالقليل وبالكثير. لذلك يوجه القرآن الرسول -صلى الله عليه وسلم – إلى ترك الجدل في هذه القضية، وإلى عدم استفتاء أحد من المجادلين في شأنهم تمشياً مع منهج الإسلام في صيانة الطاقة العقلية أن تبدد في غير ما يفيد"(٢).

وتبقى البنية السردية المسيطرة على الدلالة تكمن في عدم الخوض في أمور المستقبل، إذ لا يجوز إقامة تصورات تقتضي أفعالاً دون أن تكون مرتبطة بمشيئة الله : ﴿وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَداً(٢٣) إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُر رَّبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَن يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَداً(٢٤)﴾ الكهف بصدد هذه الآيات، يقول سيد قطب رحمه الله : " وبمناسبة النهي عن الجدل في غيب الماضي، يرد النهي عن الحكم على غيب المستقبل وما يقع فيه، فالإنسان لا يدري ما يكون في المستقبل حتى يقطع برأي فيه.. إن كل حركة وكل نأمة، بل كل نفس من أنفاس الحي، مرهون بإرادة الله. وسجف الغيب مسبل يحجب ما وراء اللحظة الحاضرة، وعين الإنسان لا تمتد إلى ما وراء الستر المسدل؛ وعقله مهما علم قاصر كليل"(٣).

(١) قطب ، سيد : **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٦٤ .

(٢) قطب ، سيد : **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٦٥ .

(٣) قطب ، سيد : **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٦٥ .

وتأتي آية التحديد الزمني؛ كفلذة سردية تعلن أسرار جمالياتها؛ ولتكون فصل الخطاب، بعد أن تكشفت أحداث القصة وشخصياتها، ولتحفر المعنى المقصود في ذهن المتلقي، ليفضى به إلى الحقيقة الخالدة؛ والتي تشكل بؤرة الدلالة ومقصدها في المبنى الحكائي: ﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً(٢٥) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَداً(٢٦)﴾ الكهف.

لم يتوقف السرد عند حدود إعلان المدة الزمنية؛ كعنصر بنائي يتوق المتلقي إلى معرفة حقيقته منذ بداية القصة، لما له من دلالة تعبيرية خاصة تضفي على تقانة السرد حساسية جمالية فحسب، بل التحم بجماليات سردية ذات عمق عقائدي تنبئ بوحدانية الله وقدرته.

السرد وإشكالية المعرفة في قصة صاحب الجنتين

يشي الإطار السردي لقصص سورة الكهف بعلاقة دلالية متينة بينها، وإن تنوعت خواصها القصصية، فإذا ما انتقلنا إلى قصة صاحب الجنتين، ألفينا إجراءاتها الأسلوبية تختلف عن سابقتها، فبنيتها تستشرف الدخول في تجربة ذات خاصية عالية من التشكل في الذات الإنسانية.

تبدأ القصة بعطف على سابق ﴿ وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً﴾؛ ليشف عن مثير سردي، يفسر تتابع المنطق الحكائي؛ ومهيئاً الوعي لاستقبال مبنى حكائي جديد، مهد له فعل الأمر للرسول صلى الله عليه وسلم ﴿واضرب﴾؛ مفسحاً المجال أمام البنية السردية وعناصرها؛ لتباشر الشخصية إجراءاتها في صياغة الحدث، حيث مثلت مركزاً للثقل الدلالي، وحدقة للتركيز السردي، حتى بدت شخصياتها " شخصيات شاخصة مجسمة بشكل بارز، وهي شخصيات حية متحركة، واضحة الملامح، بارزة السمات، ترسم على محياها شتى العواطف والانفعالات، وتبرز من خلالها (نماذج إنسانية) كاملة خالدة تتجاوز حدود الشخصية المعينة إلى الشخصية النموذجية. من هذه الشخصيات التي بينها سيد قطب، شخصية صاحب الجنتين في سورة الكهف، شخصية الكافر البطر المتكبر. وشخصية صاحبه المؤمن المتوكل على الله الواثق بما عنده"(١). فعل الأمر شكل مفتتحاً قوياً للسرد؛ ليتلاءم مع صرامة الموقف وحدته، ولتهيئة المتلقي لإدراك التفاصيل التي تنسج الأحداث، كما في قوله تعالى: ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً رَّجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعاً(٣٢) كِلْتَا الْجَنَّتَيْنِ آتَتْ أُكُلَهَا وَلَمْ تَظْلِمْ مِنْهُ شَيْئاً وَفَجَّرْنَا خِلَالَهُمَا نَهَراً(٣٣) وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَراً(٣٤) وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَذِهِ أَبَداً(٣٥) وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِن رُّدِدتُّ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْراً

(١) الخالدي، صلاح عبد الفتاح: **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، ط ١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٣، ص٢٣٨.

مِّنْهَا مُنقَلَباً(٣٦) قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً(٣٧) لَّكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَداً(٣٨) وَلَوْلَا إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاء اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ إِن تُرَنِ أَنَا أَقَلَّ مِنكَ مَالاً وَوَلَداً(٣٩) فَعَسَى رَبِّي أَن يُؤْتِيَنِ خَيْراً مِّن جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عليها حُسْبَاناً مِّنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحَ صَعِيداً زَلَقاً(٤٠) أَوْ يُصْبِحَ مَاؤُهَا غَوْراً فَلَن تَسْتَطِيعَ لَهُ طَلَباً(٤١) وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً(٤٢) وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِراً(٤٣) هُنَالِكَ الْوَلَايَةُ لِلَّهِ الْحَقِّ هُوَ خَيْرٌ ثَوَاباً وَخَيْرٌ عُقْباً(٤٤)﴾ الكهف.

نلاحظ أن ملاذ السرد ثنائية محتقنة بالنسق الاجتماعي والإيماني المتضاد؛ الذي أفضى بدوره لنشوء صراع شديد، أخذ شكل حوار عنيف، اجتهد كل طرف من طرفي هذه الثنائية، فرض قناعاته وأفضليته على الآخر، في الواقع الدنيوي والأخروي، على حد سواء، غير أن السرد اتسم بكثافة وصف حال أحدهما، وهو صاحب الجنتين، ودخل إليه مدخلا سيميائياً بارزاً؛ وذلك لعظم الحقل الدلالي الذي يشغله في الوجدان والوعي الإنساني. كما تكشف السردية عن تقانة الحوار، بوصفه الأجمل والأقدر على بث حراك فني ممتلئ بدلالات معيارية متعددة؛ تنهض على جدلية الخلاف بين وعيين متضادين، يمثل كل واحد منهما وعياً مغايراً للآخر، وأكثر امتلاءً بقناعاته وأفضليته؛ مما أفضى إلى تعميق الإحساس إلى التروع صوب صيغ جمالية قادرة على منح السرد تقاناته الفاعلة والبنائية؛ لمواجهة الأنساق والرؤى الاجتماعية الزائفة المتطلعة إلى صياغة وجودها على أسس ضعيفة وواهنة.

يبدأ السرد في بناء متخيل يجسد فيه طبيعة مشاهد هذا المثل ﴿ وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلاً﴾ وبنيته الدلالية، وتحولاته التعبيرية، بطريقة ديناميكية؛ تشف عن مهاد القصة وفروض بداياتها؛ لتهيئ المتلقي للاستجابة للحالة المتفاعلة الناتجة عن الأحداث. فالبنية المكانية(الجنتين) تأخذ موقعاً سردياً، دالاً ومدلولاً؛ لتؤهل الخطاب وتتحمل تبعاته. فوصفها لفظياً شكل إعجازاً بلاغياً تصويرياً؛ افترض تفعيل الوعي المضاد؛ كما أن العلاقة بين وصفهما والنسق الاجتماعي والحوار حتمي نسقي، اقترنت بكونهما أداة رهان ومستند؛ اعتمد الرجل الكافر عليهما في محاججته،" فالوصف يمثل روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية"(١). يقول الله عز وجل: ﴿وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَراً(٣٤) وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَذِهِ أَبَداً(٣٥)﴾ الكهف.

ينطوي مفتتح السرد في هذه الآيات على مفارقة بينة، بوجود الفعل الماضي الناقص" كان" غرة له؛ ليثير تساؤلاً معيارياً ألقاً عن طبيعة الأحداث وارتداداتها ونتائجها، وما تتضمنه من خاصية رفض وإنكار

(١) قاسم، سيزا : **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ** ، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة ،١٩٨٥ ص١١٣.

مكثفة؛ لمنطق الرجل الكافر، ومكونات خطابه، التي نشعر بأنها مسكونة بالتفاخر والتميز من خلال استخدام ضمير المتكلم " أنا "، ولكن السرد لم يلبث أن فضح هذه الشخصية، ووصفها بالظلم، ثم ألحقها بمتواليات دلالية تعكس قناعاتها، ورغبتها الشديدة في جمع هذه الأضداد، إذ لا يمكن لجنة في الأرض أن تحتفظ بخاصية الخلود والبقاء، فهي معرضة لنذر التغيرات الطبيعية، وما دام السرد وظف لها هذه الخاصية؛ فذلك لينبئنا بمتوالية إنكار الساعة أيضاً، التي جاءت لتكشف عن جانب آخر من جوانب الكفر ﴿ وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً﴾.

ثم يأتي الملمح الأسلوبي الأكثر استحواذاً وهو الغرور؛ ليدلل على عدم قدرة هذه الشخصية على الائتلاف والانسجام في نفسها، فهي أسيرة الاختلاف والتناقض والحيرة، تعيش حالة نرجسية، بما تملكه من قدرة على التلون في جميع الأحوال، إلى أن وصلت إلى ذروة غرورها؛ بأن حاولت فرض ذاتها على الاصطفاء الإلهي؛ ليحفظ لها مكانتها في الآخرة: ﴿ وَلَئِن رُّدِدتُّ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْراً مِّنْهَا مُنقَلَباً(٣٦)﴾ يقول سيد قطب رحمه الله: " إنه الغرور يخيل لذوي الجاه والسلطان والمتاع والثروة، أن القيم التي يعاملهم بها أهل الدنيا الفانية تظل محفوظة لهم حتى في الملأ الأعلى ! فما داموا يستطيلون على أهل الأرض فلا بد أن يكون لهم عند السماء مكان ملحوظ"[١].

بهذه المواقف التي عبرت عن عمق هيمنة هذه الشخصية وانشدادها نحو الحياة، ورغبتها في ممارسة مركزيتها وذاتيتها، بدا المقروء من خطاب ضمير المتكلم أكثر كشفاً لآليات تفكيرها، التي تتسم بوهم دوام الواقع، والتشبث بمفردات تلغي وتناهض أنماط التفكير التي تختلف معها.

وفي ظل هذا المشهد المأزوم، لا تلبث أن تبدأ الشخصية الثانية، المقابلة لها، في ممارسة حضورها اليقظ، مع القيام بدورها، الذي ينم عن تصلب في المبدأ، وقوة في العقيدة؛ لتدفع بوعي مختلف، مستغيث ومستجير بالله، خالقها؛ ولترد على هذا المنطق الهابط الذي يخالف الفطرة، ويتنكر لأبسط المعتقدات الدينية؛ موضحة موقفها من مجمل القضايا التي طرحت، دون أن ترجئ أو تستبعد أياً منها. "وهكذا تنتفض عزة الإيمان في النفس المؤمنة، فلا تبالي المال والنفر، ولا تداري الغني والبطر، ولا تتلعثم في الحق، ولا تجامل فيه الأصحاب"[٢].

يشكل الرد بالصيغة الاستفهامية الاستنكارية عصفاً عقلياً وغضباً دلالياً: ﴿أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً(٣٧)﴾ الكهف.

استدعت الصيغة الاستفهامية التي استحوذت على المعطى الدلالي للنص؛ إبراز القدرة الإلهية للمحاور

---

(١) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٧٠ .

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧١ .

في نفسه؛ ليكون الشاهد عليه من صلب ذاته، فأعاده استفهامياً إلى حقيقة خلقه من تراب، ثم تصويره نطفة قبل أن يكون رجلاً، ليحسم لديه في بداية الأمر، أمر خلقه هو، وهي رؤية مؤسسة لما بعدها؛ ومفسرة لإيقاع الحياة وكيفية التعامل معها، بعد الإقرار بها كحقيقة أولى، مما يجعل من الإقرار بعد ذلك ينسحب دلالياً على سائر السرد، بل يصبح دلالته المتميزة؛ لينتقل إلى بؤرة السرد: ﴿لَّكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَداً.(٣٨)﴾ الكهف.

يأتي الإقرار بربوبية الله ووحدانيته؛ عنصر درء للتفكير السلبي، الذي أقام صاحبه عليه منطقه وحواره، كما أن الإقرار بربوبية الله ووحدانيته تشكل بنية تراتبية هرمية تؤسس حركية فاعلة لهذه الشخصية، ويتبدى ذلك في أعمق مستوياتها، من خلال كشف السرد لآليتي الإصرار والمغايرة: الإصرار على مواجهة الفكر الآخر ومواجهته ومساءلته والخوض في مفاهيمه وتصوراته، والمغايرة لمنطق ينهض على أسس تخالف في بنيتها التفكير الوجودي الذي طرحه الأول، مع تأسيس منطلقات تنبثق من إهاب عقيدة ورؤية واضحة متكاملة. بعدها ينفتح السرد، بآلية الحوار؛ نحو تصحيح الأفكار وتقويمها، مع طرح حقائق الأفضلية والنجاة، ويتضح ذلك من خلال قوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاء اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ إِن تُرَنِ أَنَا أَقَلَّ مِنكَ مَالاً وَوَلَداً(٣٩)﴾الكهف.

إذن من خلال إدراك ألق كشوف هذه الشخصية؛ نجد بأن منطلقات حوارها وافتراضاتها تختلف مع الأخرى. فهي في مطلع ردها، لا تفترض إلغاء كاملاً لحق النفس في التملك أو التكاثر أو التفاضل بالأموال والبنين. وليست ثمة حاجة لإثبات أن هذه الصفة ملازمة للإنسان، ولكن هذا الحق يجب أن يكون مرتبطاً بقواعد، ومنضبطاً بأصول متينة، أساسها المشيئة الإلهية وإرادتها، وهي قيمة معيارية لها أهميتها القصوى في السرد، فهي غير قابلة لرهانات الاختيار الفردي، أو الجماعي، ولا يمكن زحزحة مكانتها في فعل الأشياء، فهي تمثل القاعدة البانية في الفعل وعليها يبني اللاحق.

ينتقل السرد إلي تحريك مفصل جمالي هام في طبيعة حوار الشخصية المؤمنة؛ للبرهنة على سلامة منطلقاتها، ورسوخ ثوابتها الموقفية؛ وذلك عن طريق آلية الدعاء؛ لما له من ممارسة نافذة؛ بحيث تتعلق به الأشياء، فلم يكن التركيز على الذات لتحقق ما تريد؛ إنما بالرجاء، والإقرار بالربوبية؛ للوصول إلي المأمول والمرتجى.

يقول الله عز وجل: ﴿ فَعَسَى رَبِّي أَن يُؤْتِيَنِ خَيْراً مِّن جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عليها حُسْبَاناً مِّنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحَ صَعِيداً زَلَقاً(٤٠) أَوْ يُصْبِحَ مَاؤُهَا غَوْراً فَلَن تَسْتَطِيعَ لَهُ طَلَباً(٤١)﴾ الكهف.

بدا هذا الناجز السردي محققاً للأحداث، أكثر من كونه حالة إشارية، تنم عن العجز أو احتمالية تحقق الفعل أو لا، فهو لم يعد في طور المحاورة أو المساجلة، فهو قد تجاوزها متخطياً صدمة الإنكار، التي

وردت في صيغة الاستفهام وعدم الشكر، إلي منطقة واعية تحمل في أعطافها شؤما وسوء عاقبة. يقول الله عز وجل: ﴿ أُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً (٤٢) وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِراً(٤٣) هُنَالِكَ الْوَلَايَةُ لِلَّهِ الْحَقِّ هُوَ خَيْرٌ ثَوَاباً وَخَيْرٌ عُقْباً(٤٤) وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيماً تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِراً(٤٥)الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَاباً وَخَيْرٌ أَمَلاً﴾ الكهف.

يجسد هذا المشهد قوة السرد في خلعه صفة الدمار الفوري الذي لحق بصاحبه، وإدانته الذاتية؛ بإيقاعه لوحة بصرية نادبة نادمة؛ لها إيقاعها الدلالي العميق؛ في ترسيخ الشعور بالحسرة الملتاعة، وتفطر القلب ندماً وكمداً على ما فرط في جنب الله، يقول الله عز وجل : ﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً(٤٢)﴾ الكهف. هذه اللوحة لها تشكلاتها في رسم ملامح خواصها، المنذرة بسوء العاقبة؛ لتجعل من نسيج دلائلها أنموذجاً معيارياً يشكل مقاصد النص، الذي يقترح بعضه بعضاً اقتراحاً تراتبياً، فكان الهدف المقصود للوحة في قوله تعالى: ﴿ وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِراً(٤٣)﴾الكهف. هذا المقصد الذي يختم به السرد الأحداث يتجاوب مع البنية الدلالية للقصة برمتها؛ ويرسم ذروة احتدامها وانسحاقها؛ حين لا تجد هذه الشخصية من ينصرها؛ فيؤول الأمر إلي مرجعيته الأساسية، إلي الله، بعد انهيار وسقوط خطاب النرجسية والاصطفاء والاستحواذ الذي مارسته الشخصية المتألهة والمتندمة في آن.

مسافات المعرفة وحدوس الموقف:

تبتدئ قصة سيدنا موسى-عليه السلام- في سورة الكهف بمطلع سردي يوفر للمتلقي مناخاً فنياً حافلاً بالإثارة، ومفعماً بإرهافات جمالية، تخضع لتحولات السرد، ومواصفاته وجزئياته، التي تنبئ أحياناً بمأزقية الموقف، كما تشير إليه بين و دلالات النص بوضوح، دون بطء في الفهم. ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُباً(٦٠)﴾ الكهف.

هذه اللغة الكاشفة تستشرف استراتيجية فنية؛ باستحواذها تقانة الحوار؛ لتفتح أفقه الدلالي الذي يتسم بالتحدي، كشكل من أشكال الكشف المعرفي، واختراق مسافاته وتجاوز أمكنته .

يقول سيد قطب:"فهو يعلن تصميمه على بلوغ مجمع البحرين مهما تكن المشقة، ومهما يكن الزمن الذي ينفقه في الوصول. وهو يعبر عن هذا التصميم بما حكاه القرآن من قوله: ﴿أو أمضي حقب﴾.والحقب قيل عام وقيل ثمانون عاماً".[١]

(١) قطب، سيد، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧٨ .

واعتماداً على دلالة السرد، وتجاوزاته لسلسلة من متتاليات الأحداث التفصيلية والهامشية، بدا اندماجها في النتيجة المشهدية أمثولة تصويرية، حققت صيغة اختزالية جمالية متألقة : ﴿فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَباً(٦١) فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَذَا نَصَباً(٦٢) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَباً(٦٣)﴾ الكهف.

يمارس النص القرآني خواص سردية، ذات قدرة عالية في فتح دلالات الإعجاز، على نحو أبعد ما يمكن لصياغات تفسيرية ،أو تأويلية، أو تحليلية أن تفلح في الوصول إلي تركيباتها، التي تتجاوز وحدانية الفهم؛ ليس باعتبارها قوة بلاغية مصدرية في بعث المدلول الحكائي فحسب؛ بل لكونها تقانات فنية تمنح المتلقي رؤى تصويرية ذات إرهاف جمالي نافذ في الذات، كما تصيبه بالإرهاق التفكيري؛ إذا ما حاول الإحاطة بالأحداث والشخصيات إحاطة كاملة، فهي ممارسة سردية تركيبية من نوع خاص؛ تقوم على إجبار المتلقي على الدخول في أتون النسيج السردي، الذي يتجاوز حد الإلمام بالعرف المعجمي للألفاظ، وعدم تجاهل خواص إدراكاتها السياقية المرتبطة بحركية نصية؛ وذلك لتسمح لمسافات المعرفة بالتأثير في منجزات التلقي المتفرقة في الوجدانيات الإيمانية، والتقانات الفنية الجمالية، أو الاستقصاءات العقلية وإنجازاتها.

ولعل نهوض السرد على جدلية المكان؛ كنقطة انطلاق دون توصيفه، شكل حضوراً نسقياً مؤثراً وفعالاً، ومؤسساً لبنية الحدث، الذي يفتتح بخاصية النسيان، وهي خاصية مركزية ومتمددة في صلب أحداث القصة؛ بل إنها تمثل بؤرة مفارقتها؛ وأقصى جدليتها.

كلما أخفق سيدنا موسى في موقف ما، أقر واعترف بالنسيان؛ كخاصية إنسانية مقنعة، لا تحتاج إلي تأويل أو تفسير، بل إنها أصبحت بنائية في إرباكاتها الموقفية، مظفرة في محاجتها، تضمن للمتلقي كشفاً سردياً يتناسب مع قدراته الإنسانية إزاء مثيرات قصة كقصة العبد الصالح وموسى عليهما السلام، التي تبني أحداثها على علل وأسباب لا تقع في إطار التجريب السردي، الذي يحقق للانكسار أو الانتكاس نسبة ما، مهما تكن ضئيلة؛ ولكنها تبنى وفق قاعدة صلبة، لها رؤيتها الفنية في محاورة المتلقي، مع إشعاره بمرارة المفارقة وإدهاشه بمستوياتها التصويرية، وذلك لما بين مسافات المعرفة بين العبد الصالح وموسى عليهما السلام، وتجاوزات الأمكنة، دون أن تني في تماسكاتها الدلالية المتناثرة فيها؛ لارتباطاتها بالعصمة الربانية التي تخترق المألوف من الفعل؛ ولتخضع إحالاته التفسيرية لمرجعية آجلة مبتغاة، تقترن بالصورة الكلية. يقول عز وجل: ﴿ فَوَجَدَا عَبْداً مِّنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْماً(٦٥)﴾ الكهف.

تعرضت شخصية موسى-عليه السلام- قبل وصولها إلي مبتغاها، وهو العبد الصالح -عليه السلام-؛ للتعب والنصب والنسيان، وكأنها استعراض لمسلمات القهر الرباني لعباده؛ لتتجاوب مع طبيعة السرد،

ولتؤهل شخصية موسى-عليه السلام-؛ لاستقبال شخصية محاطة برعاية الله وعصمته، كما تشير إلي ذلك كل مفرده من مفردات الآية السابقة، إذ بدت مصطفاة ومتميزة مارست حضورها المعلم؛ بحدوسها الموقفية مباشرة حين التقت بشخصية موسى-عليه السلام-، وهذه الممارسة أضحت بنية فنية لها صورها المترعة بالمفارقة، ذات الدلالة المكثفة والعميقة. يقول عز وجل: ﴿ قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً(٦٦) قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً(٦٧) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً(٦٨) قَالَ سَتَجِدُنِي إِن شَاء اللَّهُ صَابِراً وَلَا أَعْصِي لَكَ أمْراً(٦٩) قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً(٧٠)﴾ الكهف.

يقول سيد قطب رحمه الله:"بهذا الأدب اللائق بنبي، يستفهم ولا يجزم، ويطلب العلم الراشد من العبد الصالح العالم، ولكن علم الرجل ليس هو العلم البشري الواضح الأسباب القريب النتائج، إنما هو جانب العلم اللدني بالغيب أطلعه الله ي بالقدر الذي أراده؛ للحكمة التي أرادها. ومن ثم فلا طاقة لموسى بالصبر على الرجل وتصرفاته، ولو كان نبياً ورسولاً؛ لأن هذه التصرفات حسب ظاهرها قد تصطدم بالمنطق العقلي وبالأحكام الظاهرة ولا بد من إدراك ما وراءها من الحكمة المغيبة، وإلا بقيت عجيبة تثير الاستنكار"(١).

وعى سيدنا موسى-عليه السلام- شروط الصحبة التي أمليت عليه، وكأن حكمة السرد اقتضت إبراز تشوفه للمعرفة والعلم المرهون بالطاعة والصبر، وعدم العصيان، وهي ضرورات افتراضية فاعلة، لها حساسيتها الجمالية في كشف ألق المفارقة التي صاغت متغيرات الحدث، وأخضعتها لناموس رباني، لا يقوم على جدلية العلة أو تناظرات الواقع ومنطقه؛ لذا يلاحظ المتلقي فاعليتها منذ المشهد الأول الذي يفترض مبدئياً ضمان هذه الضرورات، التي هددت من قبل نقائضها فأصبحت عصبها الحساس، والذي يتمثل في عدم الصبر وخاصية النسيان. يقول عز وجل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً إِمْراً(٧١) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً(٧٢) قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَاتُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْراً(٧٣)﴾ الكهف.

ما بين قواعد الضرورات وهواجس نقائضها، بدا السرد يكشف مشاهد و تداعيات الوحدة التصويرية الأولى، وكيفية بروز قوام فعل المفارقة، دون أن يكشف خاصيتها الدلالية؛ وذلك حين قام العبد الصالح -عليه السلام- بخرق السفينة، وهو خرق لمألوف الأشياء ومنطقها ونظامها؛ مما جعل موسى-عليه السلام- يندفع بسؤاله الاستنكاري، "ولقد نسي موسى ما قاله هو وما قاله صاحبه أمام هذا التصرف

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧٩.

العجيب الذي لا مبرر له في نظر المنطق العقلي ! و الإنسان قد يتصور المعنى الكلي المجرد، ولكنه عندما يصطدم بالتطبيق العملي لهذا المعنى والنموذج الواقعي يستشعر له وقعاً غير التصور النظري."[١] هذا النسيان يمثل مفارقة دون أن تغيب خاصية دلالتها الفاعلة، وآلية تشكيلها كجسر نحو العلم الراشد الذي طلبه موسى -عليه السلام-؛ فكان بمثابة عذر ينفي القصدية التي تتعمد موقفها، وتصر على رأيها؛ مما يجعل من عملية متابعة السرد لبقية الوحدات التصويرية تشكل تناسقاً مثالياً، وتجاوزاً يكشف اتساع الفجوة المعرفية بينهما؛ وبالتالي ينتقل المتلقي إلى الوحدة الثانية، وقد بدت نسبية الاستعداد لاستقبال المفارقة ترتفع. يقول الله عز و جل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُّكْراً(٧٤)﴾ الكهف.

يبدأ فعل الانطلاق في المشهد الثاني " فانطلقا " في استعادة مناخ البداية للمشهد الأول؛ ليشكل مكوناً جذرياً له مكوناته و دلالاته في مرصودات السرد، وفي الوقت نفسه يقلص من فرص تمدد الرحلة، و يجعلها مغشاة – دائماً- بلحظة الانطلاق المرتبطة بالمفارقة التي تشكل بدورها رصيداً درامياً يكسر الأطر و النظم المألوفة، فحين قتل العبد الصالح -عليه السلام- الغلام دون أن يرى موسى في قتله قصاصاً انفعل انفعالاً جارفاً، متجاوزاً خاصية النسيان التي أنقذته من مقصدية الخطأ في السابق.

يقول د . شارف مزاري في كتابه مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية في وصفه لشخصية سيدنا موسى-عليه السلام-: ألفينا السردية القرآنية تشي ببعض مقوماتها الداخلية و الخارجية"[٢]؟

وحين ننظر في هذه المقومات وجدناها تنطوي على تمايزات في مستويات السرد، تضطلع بمهام دلالية مختلفة ، فموسى -عليه السلام- " ليس ناسياً في هذه المرة و لا غافلاً ولكنه قاصد؛ قاصد أن ينكر هذا المنكر الذي لا يصبر على وقوعه، ولا يتأول له أسباباً، و الغلام في نظره بريء"[٣].

في ظل هذه المفارقة التي تلفع بها المشهد، بدت الفجوة المعرفية بينهما تتسع الحدوس الموقفية بدلالاتها تتشكل، وفق أيقونة سردية وصلت ذروة مستوياتها الإعجازية.

يبقى العبد الصالح -عليه السلام- العنصر السياقي الأكثر تحكماً في مسيرة السرد؛ بما تكشف عنه دلالة النص؛ إذ يعمل على إيقاظ ذاكرة موسى-عليه السلام- من وهدتها في كل مواقفها؛ بحيث يشكل التعبير الاستفهامي التذكيري، وبمفهومه الدلالي المغاير لحقيقة طلب الجواب وسيلة سردية أوهنت حالة

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧٩.

(٢) مزاري، شارف: **مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، ص٤٣.

(٣) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٨٠.

القصدية والإنكار المقصود لقتل الغلام، كما سبق أن أوهنتها في المشهد الأول، فجاءت في المشهد الثاني في قوله تعالى: ﴿ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً(٧٥)﴾ الكهف. وذلك للتعيين في " لك " وكأنه استبصار حدسي لدرجة الطاقة المخبوءة في شخصية موسى-عليه السلام-؛ وما يترتب عليها من تحمل لمسئولياتها السردية، والتي وجهت دفة السرد نحو فروضه الأخيرة. ﴿ قَالَ إِن سَأَلْتُكَ عَن شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِن لَّدُنِّي عُذْراً(٧٦)﴾. الكهف أصبح السرد محكوماً بوسائل دلالة النص وسلطته وانبناءاته الفنية؛ وهي وسائل تعكس أزمة المعرفة، "ولكنه يندفع ويقطع على نفسه الطريق ويجعلها آخر فرصة"(١).

هذا الافتراض الأخير، يشخص التجربة ويجعلها وضاءة في تنظيمها لمستويات الخطاب ومضاعفات دلالاته؛ وإن كانت محكومة بآليات سردية تشي بحضور النهاية؛ كنتاج طبيعي لقدرة موسى -عليه السلام- البشرية.

ولعل حضور فعل الانطلاق "فانطلقا" للمرة الثالثة في مطلع المشهد الأخير، يشكل دالاً على أن مقتضيات السرد تتمفصل بترابط في علاقتها الجدلية بين كل مشهد وآخر، بصيرورة حركية تتوقع حلول المفارقة، وتفترض من جديد صيغ قرينتها الاستفهامية الباحثة عن علل المقاومة ودوالها. يقول عز وجل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عليهِ أَجْراً (٧٧)﴾الكهف.

طبيعة هذا المشهد كسابقيه، لا يقوم على فروض سببية الحدث أو الكشف عنه، أو الخوض في استكناه دلالاته مبدئياً؛ ولكنه صوغ سردي يتكئ على فنية التصوير؛ باعتباره متناً إستراتيجياً لتجربة لا تنفصم عن العلل وأسبابها ومسببات أحداثها، التي تشكل بنية فنيه ذاهلة لمفارقات تفوق قدرة العقل البشري في حدس عللها، أو استيعاب مفرداتها.

وجد موسى-عليه السلام- نفسه مرغماً على إعلان موقفه من إقامة الجدار، لقوم لم يضيفوهما وكان هذا الإعلان بمثابة تساؤل مبطن، يفسر عدم قدرة الوعي على إدراك حقيقة ما يجري "وهنا يشعر موسى بالتناقض في الموقف. ما الذي يدفع هذا الرجل أن يجهد نفسه ويقيم جداراً يهم بالانقضاض في قرية لم يقدم لهما أهلها الطعام وهما جائعان، وقد أبوا أن يستضيفوهما ؟ أفلا أقل من أن يطلب عليه أجراً يأكلان منه ؟"(٢) وفي الوقت نفسه شكل هذا الإعلان مفصلاً فارقاً في مسار السرد ومستوى الخطاب، فكانت تداعياته بقوله تعالى :﴿ قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ ﴾ ليتلوه منطق عملية الإنباء التي ارتهنت بالصبر، وهي

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القران** ، ص٢٢٨٠.

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٨١.

عملية لها حركيتها الدلالية الخاصة، بأسلوبها الاسترجاعي الذي يضمن للمشاهد السابقة بلورة منطقية؛ لنتائج بقيت مرهونة بعلل وأسباب لم يكشف عنها السرد حتى اللحظة، إذ ارتبطت بالصبر. يقول الله عز وجل: ﴿ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عليهِ صَبْراً (٧٨)﴾الكهف.

و تعلن مفسرات السرد بعد لأي عن براءة المفارقات من الوقوع تحت وطأة هوى الذات في أفعالها، بدءاً من عملية خرق السفينة. ﴿أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْباً (٧٩)﴾ الكهف، هذا يعني أن عملية كشف تجليات خرق السفينة شكلت ترابطاً دلالياً مبدعاً؛ يتجاوز حدود المفارقة التي أدهشت موسى-عليه السلام- والمتلقي حين وقوعها؛ لتسير في اتساق مبدع محكوم بجدلية العلم المطلق، وفاعليته في تخليق الأفعال، وفق منظور غيبي لا يعلمه إلا الله، ثم من يشاء من عباده، وسواء أوعينا ذلك الترابط أم لم نعه، فالخرق شكل بؤرة للمفارقة، وملجأ للدلالة على إنقاذ السفينة من الاغتصاب.

وتتجلى جمالية العلاقة بين المفارقة وجدليتها العللية في أبهى صورها في قصة قتل الغلام في قوله عز وجل: ﴿وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَاناً وَكُفْراً(٨٠) فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْراً مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْماً (٨١) ﴾ الكهف. ولأن صفة القتل سلبية؛ ما لم تكن مقترنة بعلة أو بقصاص؛ فإن انشغال السرد في تفصيل كشوف مفارقتها وارتباطاتها، على نحو جلي وواسع؛ جعل من تقبل عواقب مشهديتها أكثر فاعلية في نفس المتلقي؛ باعتبارها مدخلات طبيعية تمارس حقها في تعزيز الإيجابي ورفض السلبي،" فهذا الغلام الذي لا يبدو في حاضره ومظهره أنه يستحق القتل، قد كشف ستر الغيب عن حقيقته للعبد الصالح، فإذا هو في طبيعته كافر طاغ، تكمن في نفسه بذور الكفر والطغيان، وتزيد على الزمن بروزاً وتحققاً... فلو عاش لأرهق والديه المؤمنين بكفره وطغيانه، وقادهما بدافع حبهما له أن يتبعاه في طريقه. فأراد الله، ووجه إرادة عبده الصالح إلي قتل هذا الغلام"[١].

وآية مفارقة المشهد الثالث تتجلى في تجاوزها الآني لتستشرف الغيبي؛ اعتماداً على السند السردي، وهو صلاح الأب، وهي إشارة تحمل قسطاً دلالياً مكثفاً في تعليل بنية المفارقة وتمايزها. يقول الله تعالى: ﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحاً فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ (٨٢)﴾ الكهف.

السرد قائم نسجه على أسس مرجعية بنائية، بحيث غدا المختلف متجانساً، والمتعدد والمتفرع في نسوجه متوحداً، يصدر من صنو واحد، لا بالتخيل أو التوهم:﴿وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عليهِ صَبْراً (٨٢)﴾ الكهف.

---

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٨١.

تبدو جمالية السرد في توظيف الضمير، فهو ظاهرة أسلوبية جوهرية، تقصد إسناد الإيجابي من الفعل إلي الذات الإلهية؛ وهي عملية تحقق في النفس تفاعلاً دلالياً ألقاً. وقد بين الدكتور/ فاضل السامرائي في بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف:" الملاحظ في القرآن كله أن الله تعالى لا ينسب السوء إلي نفسه، أما الخير والنعم فكلها منسوبة إليه ... لا ينسب العيب إلي نفسه أبداً، فكان العبد الصالح الذي عاب السفينة فجاء الفعل مفرداً. ﴿فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْراً مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْماً(٨١)﴾ الكهف في هذه الآية اشتراك في العمل، قتل الغلام والإبدال بخير منه حسن فجاء بالضمير الدال على الاشتراك... أما في قصة الجدار فالأمر كله خير فتحت الجدار كنز وأبو الغلامين كان صالحاً والأمر كله خير ليس فيه جانب سوء فأسند الفعل إلى الله تعالى فقال: ﴿ فأراد ربك﴾[١].

بيد أن تناوب أساليب السرد-على هذا النحو- يعتبر بمثابة تكون وتراكب جمالي؛ يتجاوز حدود فوارق المنجز المفهومي، والدلالي، والزمكاني للمتلقي؛ ليحقق شمولية تحمل في تضاعيفها تفوقاً للمفارقة على المكاشفة، وهي ميزة تراوح في بنيتها سرمدية النص وقوته، وتجعل من تمثله تمثلاً دلالياً مغلقاً إعجازاً، وتجاوزاً؛ لقدرات المتلقي جمالية؛ لتحطم روح الفردية وسمتها الاحتكارية للمعرفة؛ ولتبقى دائماً مدفوعة نحو الاستكشاف.

ذو القرنين:الدلالات والمدلولات:

بداءة يفترض التسليم بأن التاريخ يعجز بمناهجه وتقاناته الحديثة، ورواياته القديمة الولوج في ذكر تفاصيل قصة ذي القرنين، أو استفتاءه في أمرها على نحو يقيني؛ ومرد هذا الافتراض أن أحبار اليهود حين طلبوا سؤال الرسول- صلى الله عليه وسلم-عن أمر ذي القرنين لم يكن ليسألوا عن أمر جلي أو واضح لهم، أو للناس، بل جعلوا من معرفته بأمره رمزاً دالاً عن نبوته، و لم يكن هذا المطلوب بالأمر اليسير في ظل تيقن الذين سألوا غياب تواترات الرواية التاريخية التي تحيط علما بأحداث هذا الرجل وقصصه. وعليه؛ غدا الإخبار بأمره اختراقاً معرفياً معجزاً، وعميقاً للتاريخ بالإضافة إلى أن هناك إدانات جذرية للتاريخ، وذلك لجهالته بأمور تبدو كثيرة، فتنزيهه عن الخطأ أو التحريف، أو تبرئته من التوهم والظن، أمور تحتاج إلى معايير علمية، و حجج قوية يستند عليها، بحيث يحقق مراده دون نقائص أو نقائض.

و يجمل سيد قطب هذا الأمر بقوله:"و من البديهي أنه لا تجوز محاكمة القرآن الكريم إلى التاريخ لسببين واضحين:

---

[١] السامرائي، فاضل: **بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف**، من موقع إسلاميات، **http://www.islamiyyat.com/cave.htm**

أولهما : أن التاريخ مولود حديث، فاتته أحداث لا تحصى في تاريخ البشرية لم يعلم عنها شيئا، والقرآن يروي بعض هذه الأحداث التي ليس لها لدى التاريخ علم عنها.
ثانيهما: أن التاريخ وإن وعى بعض هذه الأحداث، وهو عمل من أعمال البشر القاصرة يصيبه ما يصيب جميع أعمال البشر من القصور و الخطأ و التحريف... فمجرد الكلام عن استفتاء التاريخ فيما جاء به القرآن الكريم من القصص كلام تنكره القواعد العلمية المقررة التي ارتضاها البشر قبل أن تنكره العقيدة التي تقرر أن القرآن هو القول الفصل. وهو كلام لا يقوله مؤمن بالقرآن و لا مؤمن بوسائل البحث العلمي على السواء إنما هو مراء !!! [١]".

يبدأ السرد في قصة ذي القرنين بتعبير إيحائي يحمل قسطاً وافراً من التحدي الإلهي للسائلين. يقول الله عز وجل: ﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَن ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عليكم مِّنْهُ ذِكْراً (٨٣)﴾ الكهف.

أكد هذا الخطاب بصيغه الإشارية العلم والمعرفة، وجعل من بنيتهما الأساس الارتكازي للغة السردية الواصفة لرحلة ذي القرنين: ﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَباً(٨٤)﴾ الكهف. الدلالة الجذرية الرامزة في السرد تدل على تمكين ذي القرنين من الحكم؛ وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بإرادة الله ومشيئته، بل إنها شكلت منطلقاً موقفياً إجرائياً ومؤسساً لبنية السرد في القصة؛ باعتبارها الضامن المعياري الذي يرافق البطل طوال رحلته.

بناء عليه " لقد مكن الله له في الأرض فأعطاه سلطاناً وطيد الدعائم و يسر له أسباب الحكم و الفتح، و أسباب العمران، وأسباب السلطان و المتاع... وسائر ما هو من شأن البشر أن يمكنوا فيه في هذه الحياة."[٢] ولعل طغيان هذه الدلالة الجذرية أدى إلى غياب تفاصيل وسمات شخصية ذي القرنين؛ ليكون المكون الإشاري في السرد قابلاً للتفاعل الدلالي؛ وأكثر استشرافاً لجمالياتها المرتبطة بهذه الدلالة، دون الحاجة إلى تعريفها على نحو تفصيلي، ومن ثم فإن اندماجها على نحو مركب مع دلالتها الجذرية، يمنحها فرادة الارتباط، وقوة التجرد من الذات، وهي أصول سردية مؤسسة للقصة.

وتأتي اللبنة الإجرائية الأولى لحركة ذي القرنين ﴿ فَأَتْبَعَ سَبَباً(٨٥)﴾ الكهف كدالة إخبارية ضاجة بالحركة الايجابية؛ وكسياق طبيعي تركيبي؛ قائم على مستندات العلاقة الجذرية، التي أناطت بمهام التمكن فاعليتها النسقية المتعاقبة؛ لتدل على أن الأصل في التمكن الحركة و ليس الخمول. يقول الله عز و جل: ﴿حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِندَهَا قَوْماً قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَن تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْناً(٨٦)﴾ الكهف

(١) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩٠.
(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩٠.

يسير السرد وفق دوال تصويرية صانعة، وكاشفة للمشاهد البصرية، "ومن المعروف أن الصور البصرية تأتي في مقدمة علوم الجمال، وتأتي بعدها بمدى كبير بقية الحواس"(١).

و لعل أكثر آليات إنتاج الدلالة في الصور البصرية في هذا الموطن؛ تجلياتها الجمالية الدالة دون حتمية في تعيين، أو تحديد اسم المكان تحديداً قطعياً، يقول سيد قطب:"و مغرب الشمس هو المكان الذي يرى الرائي أن الشمس تغرب عنده وراء الأفق، وهو يختلف بالنسبة للمواضع فبعض المواضع يرى الرائي فيها أن الشمس تغرب خلف الجبل، وفي بعض المواضع يرى أنها تغرب في الماء...ولكن يتعذر علينا تحديد المكان، لأن النص لا يحدده"(٢). الأمر الذي يطوي جدل حضور المكان كفاعل دلالي في ذهن المتلقي؛ لعدم تعادله مع متتاليات السرد الخاصة بالمنطلقات القيمية المؤسسة لبنية السرد التركيبية "فإن هذه البنية التركيبة عادة ما تنفتح بأدوات شرطية ذات صبغة سببية علية تجعل ما سيرد من أخبار رهيناً بقرينة الشرط هاته."(٣)

ويلاحظ أن السرد في قصة ذي القرنين بكل تفصيلاته، وهوامش فعله؛ يقوم على آليات الشرط التي لا يمكن استبعاد فاعليتها؛ بصفتها تشكل حقلاً دلالياً، يرصد مسافات التباعد أو التقارب بين مقتضيات الاحتباك السردي؛ القائم على مرجعية ثابتة كلية لا تجزؤ فيها، و لا احتمالية في تغير معياريتها؛ التي تفترض بداءة العدل نواة صلبة لها في الحكم والقضاء، دون اكتراث بمعطيات المكان،أو الزمان، أو الشخصيات، خلال رحلاته الثلاث: مغرب الشمس، مطلع الشمس، وبين السدين. وتحققت هذه النواة بخطاب الفصل في آلية الحكم؛ بما ورد في القرآن على لسان ذي القرنين في قوله عز وجل: ﴿ قَالَ أَمَّا مَن ظَلَمَ فَسَوْفَ نُعَذِّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَى رَبِّهِ فَيُعَذِّبُهُ عَذَاباً نُّكْراً(٨٧) وَأَمَّا مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحاً فَلَهُ جَزَاء الْحُسْنَى وَسَنَقُولُ لَهُ مِنْ أَمْرِنَا يُسْراً(٨٨)﴾ الكهف. هذا الميزان يؤكد أن العدالة أبدية في الحكم و لا احتمال لتغيرها أو تبدلها بتغير الزمان، أو المكان، أو الأقوام، سواء أكان ذلك في مغرب الشمس التي بدئت بها الرحلة أم في مطلعها؛ فالجميع يخضع لقانون واحد، دون النظر إلى صفة خلقهم أو شدة بأسهم، ولعل صياغة السرد الوصفية لاختلاف طبيعة شخصياتهم تشكل دالاً فاعلاً، يتجاوز فيه الوعي إمكانية اللجوء إلى مأمن الجهل؛ رغبة في سيادة الفوضى والظلم، الأمر الذي يفسر وقوع جميع شخصيات الرحلة تحت جبرية السرد، دون الحاجة إلى بيان توضيحي أو تفصيلي لكل منها.

من هنا واصل السرد حتميته في الامتداد الدلالي الذي يجذر هذا الوعي. يقول الله عز و جل: ﴿ ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَباً(٨٩) حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَى قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتْراً(٩٠) كَذَلِكَ

(١) فضل، صلاح : **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٥م، ط ١، ص٥٠.

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩١.

(٣) البشري، قمري، "صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات"، (القاهرة، **مجلة فصول**، المجلد الخامس ،ع٢ ، مارس ١٩٨٥)، ص١٥٤.

وَقَدْ أَحَطْنَا بِمَا لَدَيْهِ خُبْراً(٩١) ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَباً(٩٢) حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْماً لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلاً(٩٣) قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدّاً(٩٤) قَالَ مَامَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْماً(٩٥) آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَاراً قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عليه قِطْراً(٩٦) فَمَا اسْطَاعُوا أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْباً(٩٧) قَالَ هَذَا رَحْمَةٌ مِّن رَّبِّي فَإِذَا جَاء وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاء وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقّاً (٩٨)﴾ الكهف.

تنجدل الصياغة النصية في الآيات السابقة بجماليات أساليبها المتنوعة فيما بين الشرط، والاستفهام ودلالتهما، والحوار والتشخيص، على نحو يسمح للوعي استحضار تماثلات ذهنية افتراضية، تجسد رغبته في صياغة الواقع؛ صياغة تتوازى مع المدركات الاستنتاجية التي تفترض الإثراء الدلالي للقصة، أكثر من افتراضها الإلمام التفصيلي بمتناها أو بسياقها التاريخي المغلق.

وعليه نلاحظ أن حيز السرد في المحطة الثانية للرحلة ﴿مطلع الشمس﴾ يتجاوز اعتبارات المتلقي السببية في بحثه عن تفاصيل الأحداث و طبيعة شخوصها؛ مما يتعين عليه التجاوب الاستغراقي مع انتقال السرد إلي المحطة الثالثة ﴿بين السدين﴾على الرغم من وجود " تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم وقص المناظر، بما يؤديه في المسرح الحديث، إنزال الستار، وفي السينما الحديثة انتقال الحلقة؛ بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق ... وهذه طريقة متبعة في جميع القصص القرآني على وجه التقريب"(١).

بيد أن هذا الانتقال ببنيته التركيبية مع النسق السردي العام السابق؛ يفجؤنا بمفتتح مغاير لسابقيه، حيث حقق ذو القرنين النصرة وهي المنطق الإستراتيجي للرحلة ،" لقوم متخلفين."(٢)
﴿حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْماً لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلاً (٩٣)﴾ الكهف ضعفاء في قدراتهم العقلية و النفسية على مواجهة قوم يأجوج ومأجوج.

كما و يلاحظ أن صيغة الاستنصار بذي القرنين تحمل في طياتها استغاثة شديدة، مع رغبة في إثارة مواطن الحمية والنصرة لديه. قالوا : ﴿إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ﴾ سوغ وجود هذه الصيغة معرفتهم بصلاحه وقوته وقدرته على نصرتهم، ومحاربته للفساد و المفسدين. ويدل انبجاس اقتراحهم بأن يجعلوا له خراجاً من خراجهم؛ إن عمل على بناء السد، على صورة معاناتهم الرهيبة، و شعورهم بالانسحاق ،والصغار، و تردي أحوالهم. ﴿فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ

(١) قطب، سيد: **التصوير الفني في القرآن**، ط ٨، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م، ص١٨٧ — ١٨٨.

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩٢.

سَدّا(٩٤)﴾ الكهف. ولما كانت العدالة في الحكم وعمل الخير والنصرة أبدية في الخطاب القرآني، سواء أكان ذلك على لسان الأنبياء و الرسل، أم الصالحين، و أولياء الله، مارس ذو القرنين حتمية دوره في إجابته لهم بصيغة عفوية، تقوم على أسس إيمانية، ﴿ قَالَ: مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ﴾ الكهف. هذا الجواب محكوم بالدلالة الجوهرية للسرد، وهي التوكل؛ باعتبارها تشكلاً مؤسساً ومنجزاً لمقصدية الحدث، وأولوية من أولويات الخطاب القرآني التي تتعلق ببراهين إعجازه.

و من ثم فإن انكشاف هذه الدلالة بمخزونها الخيري أمام القوم، غايتها تأسيس عنصر التفوق، والقدر الإلهي، دون أن يتناقض ذلك مع ضرورة العمل البشري الجاد من جهة ثانية؛ بوصفه سبباً يحقق للحدث أبجديته الواقعية، التي تتوافق مع القدرة البشرية ﴿فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْماً(٩٥) آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَاراً قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عليه قِطْراً (٩٦)﴾ الكهف شكلت هذه الأوامر المتتالية مشهداً تصويرياً متتابعاً، انتظمت فيه أفعال السرد انتظاماً متعاطفاً؛ لتتلاءم مع معطيات الدلالة المفترضة التحقق للقصة.

وتنكشف عناصر عظمة السد، الغارسة لمتانة البناء وصلابته، دون تفصيلها أو إبرازها على نحو مباشر من خلال استشرافها من صورة الإطار الدلالي المقصود في قوله تعالى: ﴿فَمَا اسْطَاعُوا أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْباً(٩٧)﴾ الكهف.

ويأتي التسليم بقدر الله و رحمته و مشيئته بدهياً، و هو أمر لا يقل في عمقه و مدى أهميته عن بناء السد العظيم؛ و حتى لا ينصرف الوعي إلى قدرات شخصية ذي القرنين، دون تعليقها بإرادة الله: ﴿ قَالَ: هَذَا رَحْمَةٌ مِّن رَّبِّي فَإِذَا جَاء وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاء وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقّاً (٩٨)﴾ الكهف.

الملاذ:

وبمنطق الذي يلتاذ بقصور العقل البشري، إن أبدع أو أخفق، أقول : إن كلامنا يبقى مقهوراً بالقصور؛ حين نتحدث عن كلام يقهر القصور؛ فهو الكلام الذي﴿لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه (٤٢)﴾ فصلت.

المصادر والمراجع:

١ - القرآن الكريم.

٢ - السعافين ،إبراهيم: "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة"، **فصول** ،المجلد ١٦ ، العدد الثالث، القاهرة،١٩٩٧.

٣ - ابن كثير، إسماعيل الخطيب(ت٧٧٤هـ): **تفسير القرآن العظيم**، دار المعرفة، ج٣، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.

٤ - قطب، سيد (ت١٣٨٦هـ/١٩٦٦م): **في ظلال القرآن**، ط٢٢، دار الشروق، القاهرة،١٩٩٤م، م١، الجزء١.

٥ - ليتنفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي،طرائق تحليل السرد الأدبي**،ترجمة رشيد بنحدو ،ط١، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات ١/٩٢ ،الرباط ،١٩٩٢.

٦ - العثيمين ، محمد بن صالح : **تفسير سورة الكهف** من موقع: http://www.ibnothaimeen.com/index.shtml

٧ - الصابوني، محمد على: **صفوة التفاسير**، ط ٩، دار الصابوني للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، م٢.

٨ - الخالدي، صلاح عبد الفتاح: **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، ط١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٣.

٩ - قاسم ، سيزا : **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥.

١٠- مزاري، شارف: **مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠٢م.

١١- السامرائي ، فاضل : **بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف** ، من موقع إسلاميات ، http://www.islamiyyat.com/cave.htm

١٢- فضل، صلاح : **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط١، دار الآداب، بيروت ،١٩٩٥.

١٣- البشري، قمري:"صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات"، (القاهرة ،**مجلة فصول**، م٥ ،ع٢ ، مارس ١٩٨٥).

١٤- قطب، سيد: **التصوير الفني في القرآن**، ط٨، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد (٢)، عدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ/ نيسان ٢٠٠٦م

تجــلّيــات الصَــمْت في روايــة علي عشّـــا "ضــدّ مَــنْ ؟"

د. زهير محمود عبيدات*

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/١٧ تاريخ قبوله :٢٠٠٦/٣/١٤

ملخّص

تتوقف هذه الدراسة عند مفهوم الصمت، وكيفيّــة استخدامه تقنيــّة فنيّــة في قــراءة مــا يــدور في مكنونــات الشخصية، كما تتوقف عند دور الصمت في العمل الروائي وعند دور المتلقي في قراءته، وعند ثقافة الصمت وآثارها على حركة المجتمع العربي، وعند محاولات الشخصيات للخلاص من آثارها. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا المفهوم قد ارتــبط بالموت وبالكلام وبعملية الاتصال وبالمرحلة الحضارية التي يمرّ بها مجتمع أو أمة من الأمم. وقد ظهرَ لي أنّ الكاتــب قــد استثمر هذه التقنية في التعبير عن الشخصيات الصامتة والمجتمع الصامت إلى جانب تقنية " البوح "، وأنّ لثقافة الــصمت آثاراً سلبية على المجتمع العربي، كما ظهرّ لي أنّ مفهوم الصمت في التراث العربي مفهومٌ أخلاقي، وأنّ أحداً من القدماء لم يتوقف عند دوره من الناحية الفنية، على عكس ما وجدناه لدى الروائيين العرب الذين التفتوا إلى هــذا الجانــب الفــني واستخدموه في رواياتهم، كما فعل علي عشــّا في روايته هذه.

الكلمات الدالّة: مفهوم الصمت، أدب الصمت، قراءة الصمت، القراءة والتأويل، المخفي والمكبــوت، مــوت المتلقــي الداخلي.

Abstract

This study stands at the concept of silence and how it is used as an artistic tool to explore what is going on in the hidden character. It also stands at the role of silence in fictional work, the recipients' reading role, the culture of silence along with its effects on the Arab Society and the characters trials to get ride of it.

Also, it is essential here to indicate that this concept has been correlated with death and talk as well as communication process and civilization stage lived by any society or nation.

Accordingly, the writer seems to have invested this technique to talk on behalf of the silent characters and the silent society besides the disclosure technique. Hence, the culture of silence was evident and subsequently had negative effects on the Arab society. As a result, the concept of silence in the Arab heritage was a moral one; and none of the ancients have stood off his artistic role. This, of course, was opposite to the current Arab novelists who have turned into this technique and used it in their novels exactly like what **Ali Asha** did in his novel "**Against Who ?**".

KEYWORDS: The Concept of Silence The literature of Silence, Reading Silence, Reading and Interpretation, The Hidden and Forbidden, The recipients' inner self death

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية.

مقدّمـــــة:

دفعني إلى الوقوف عند الصمت وتجلّياته ومعانيه في الرواية العربية جملةٌ من المواقف والوقائع، لعلّ من أبرزها صمتُ الفتى العراقي " علي " على شاشة التلفاز، غداة الغزو الأمريكي للعراق، حين فَقَدَ العـــراقَ وأهلَـــه وعضدَيه دون أن ينبس ببنت شفة، وصمتُ الأم الفلسطينية وهي تودّع ابنها قبـــل استـــشهاده، احتجاجاً على الصمت العربي والعالمي على الجريمة الأمريكية في العراق والجريمة الصهيونية في فلـــسطين، وصمتُ الشاب الذي خيّط شفتيه بخيط أسود احتجاجاً على أزمة الحرية في المجتمع العربي. وقد ظهـــر لي بعد القراءة الأولى أنّ هذا المفهوم يشكّل ظاهرة لافتة في الرواية العربية، وأن له أبعاداً سياسية واجتماعيـــة وأخلاقية وحضارية وفكرية وفنية.

لم أقع على دراسة وقفت عند الصمت بوصفه تقنيـــّة، في الرواية العربية الحديثة، لذا لم تعتمد هـــذه الدراسة على دراسات سابقة لعدم توافرها، بل جعلت من النص أساساً وموجّهاً ومنطلقاً، فجاءت دراسةً داخليّـــة. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الصمت بمفهومه الأخلاقي هو الذي يشيع في كتابات السلف، مـــن غير أن نغفل وقوفهم عند " الحذف " بوصفه من أشكال الصمت، في حين أنه في الرواية العربية جاء تقنيةً فنيةً وثقافةً ولغةً تفصح خلالها الشخصية عن رؤاها.

حاولت هذه الدراسة أن تتوقف عند جماليات الصمت وتجلّياته في الرواية العربية، وتسخيره في البنـــاء الفني للرواية، ومن هنا جاء اختيار رواية " ضد من ؟ " لعلي عشّا مثالاً على حضور الصمت فيها. قامت الدراسة على قسمين : الأول : نظري، والثاني : تطبيق عمليّ على رواية "ضد من "، ففي الجانب النظري سلّطت الضوء على المعنى اللغوي للمفهوم، وحاولت أن أتبيّن دلالاته في التراث، وفي الجانـــب التطبيقـــي وقفت عند مفاهيم الصمت في رواية " ضد من ؟ " وعند علاقة الصمت والصوت بالموت والكلام، وعند دور الصمت في العمل الإبداعي لاسيما الروائي منه، وعند " ثقافة الصمت " في المجتمع العربي بعد شيوع سياسات التصميت في النظام العربي والاجتماعي، وكيف صارت هذه الثقافة من أسباب انحطاط المجتمـــع العربي، وأخيراً وقفت الدراسة عند محاولات الخلاص من واقع الصمت.

تثور في هذا السياق مجموعةٌ من الأسئلة بحاجة إلى وقفة متأنية، منها : هل للصمت سلطة كـــسلطة الكلام ؟ وهل هو فعل يصدر عن إرادة ؟ وهل نستطيع القول : إنّ الصمت فصيحٌ يتكلم ؟ وهـــل مـــن مسؤوليةٍ على الصامت كالمتكلم ؟ وهل يلاحَق الإنسان على صمته كما يلاحَق على كلامه ؟

- ١ -

إضـــاءات:

الصمت: السكوت في اللغة [١]، قالوا في البِكْر " إذنها صُماتـُـها "، أي سكوتها[٢]، وقد حثّـت الأحاديث النبوية الشريفة على التحلّي بالصمت ((مَن كان يؤمن بالله واليوم الآخـر، فليقـلْ خـيراً أو ليصمتْ))[٣]، وعن معاذ بن جبل –رضي الله عنه- أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلّم قال : ((ثكلتك أمّك، وهل يكبّ الناس في النار على وجوههم إلاّ حصائد ألسنتهم ؟))[٤]، وعن سهل بن سعد، قـال عليه الصلاة والسلام ((مَن يضمن لي ما بين لحييه وما بين رجليه أضمن له الجنة))[٥]. ومِن أوائل مَـن كتب في هذا الميدان من القدماء أبو بكر عبدالله بن محمد بن عبيد ابـن أبي الـدنيا البغـدادي المتـوفى ٢١٨هـ، حيث صنّف كتاباً أسماه " كتاب الصمت وآداب اللسان "[٦]، أثبت فيه بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأقوال والأمثال والأشعار التي تحثّ على الصمت وتحبّب فيـه، وذكـر أسمـاء مصنّفات تناولت مادة " الصمت وآداب اللسان "، ككتب الزهد والجوامع والسنن والمسانيد والمعاجم [٧]. وأشار إلى أنّ الصمت تفكّرٌ وتأمّلٌ واجتماع العقل [٨]، كما أشار إلى أنّ الصمت من العبادة[٩].

وعقد الجاحظ باباً في " البيان والتبيين " عن " اللسان " وآخر عن " الصمت "، بيّن فيهما مزالـق

---

(١) ابن منظور، (٦٣٠-٧١١ هـ) : لسان العرب . اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي،ج٧،ط٣، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي،بيروت- لبنان ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، مادة (صَمَتَ) .

(٢) مصطفى، إبراهيم وآخرون " أخرجه : إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبدالقادر ومحمد علي النجار " : المعجم الوسيط . ج١،ط٢، مجمع اللغة العربية، القاهرة، إستانبول –تركيا، ربيع الأول ١٣٩٢هـ/ مايو ١٩٧٢م ، مادة " صَمَتَ " .

(٣) النووي، الإمام أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف،(٦٣١-٦٧٦هـ) : رياض الصالحين . ط١، تحقيق جماعة من العلماء، تخريج محمد ناصر الدين الألباني، إشراف زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمّان، ١٤١٢هـ /١٩٩٢ م، ص ٥١٩، رقم ١٥١٩ .

(٤) السابق، ص ٥٢٢، رقم ١٥٣٠ .

(٥) السابق، ص ٥٢١، رقم ١٥٢٧ .

(٦) ابن أبي الدنيا البغدادي، الحافظ الإمام أبو بكر عبدالله بن محمد بن عبيد (ت ٢١٨هـ) : كتاب الصمت وآداب اللسان . دراسة وتحقيق نجم عبدالرحمن خلف، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت –لبنان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦، ينظر : " باب حفظ اللسان، وفضل الصمت " ص١٧٣-٢٣٣.

(٧) السابق، ص ١٣١-١٣٧.

(٨) السابق، ص ٢١٧ رقم ٤٩، وفي هذا ذكرَ قولَ وهيب الورد " إنّ الرجل ليصمُت فيجتمع إليه لبّـه " .

(٩) السابق، حاشية ص ١٧٣ رقم ١، وفي هذا ذكرَ ما أخرجه هنّاد بن السري في كتاب الزهد ١٠٥ب عن الحسن مرفوعـاً " أول العبـادة الصمت "، وفي الترغيب للمنذري ٥٣٤/٣ " الصمت أول العبادة " .

اللسان ومزايا الصمت، وذكر أقوالاً تحثّ عليه مقابل الكلام.ونقلَ ما يشيع في ثقافتنا العربية من أقوال عن الصمت والكلام، من مثل " لو كان الكلام من فضة لكان السكوت من ذهب "، و " مقتل الرجل بـين فكّيه ولحييه "، و " اللسان سبع عقور ". وذكر ما نقل عن أبي بكر، رحمه الله، وهو يأخذ بطرف لسانه، أنه قال: " هذا الذي أوردني الموارد"(١).

وعقدَ أبو حامد الغزالي في كتابه " إحياء علوم الدين " (٢) فصلاً عن فضيلة الصمت وآفات اللسان بعنوان : " بيانُ خطرِ عظيمِ اللسان وفضيلة الصمت "، بيّن فيه أنّ فضل الصمت الكبير يعود لكثرة آفات اللسان وإيذاء الخلق، وأنّ " في الصمت سلامَـه، لذلك عظمت فضيلته مع ما فيه من جمع دوام الوقار والفراغ للفكر والذكر والعبادة والسلامة من تبعات القول في الدنيا "(٣)، ويرى أن لا نجاة من خطر اللسان إلا بالصمت.

وقد جمع محمد عبد الرحيم في كتابٍ له أبياتاً من الشعر العربي قيلت في الصمت(٤)، وباستقراء هـذه الأبيات يبدو أنّ الحفاوة بالصمت تنبع من كونه درءاً وحصناً ومانعاً من الوقوع في مزالق اللسان. وإذا كان اللسان يدفع صاحبه أحياناً إلى الهفوات والمهالك والعثرات والندم والخطر، فإنّ الصمت نجـاة وسلامة، لهذا فلا غرابة أن يكون الصمت ذهباً ومغنماً ومكسباً وأماناً، وأن يبدو الصامت مصيباً وحَسَن العاقبة، في مأمنٍ من الذلّ والزلل . أمّا فضائل الصمت التي وردت في هذه الأبيات(٥)، فهي أنه يُكسِب صاحبه المحبة والمودة والهيبة والسلامة، و يحمي من الندم واللوم والمهالك، وأنه تجارة رابحة " وتاجِـرُه يعلو على كلّ تاجر "، وأنه خيرٌ وحلمٌ وزينةٌ للعقل، وأنّه " شاهدٌ بفضل الحِكَمِ " و" حارسٌ من زلـل اللسان" و" حليفُ السلم " و " راحةٌ للصَموت ". وقد وردت صيغة الأمر في الحضّ على الصمت، إذ نقرأ " الزمْ الصمت إن أردتَ نجاة "، و " كنْ صامتاً تسلم " و " أدمنْ على الصمت المـزيّن للعقـل " و " اصمتْ " و " أطلْ الصمت فإنّ الصمت حلمٌ " و " مُتْ بداء الصمت خيرٌ لك من داء الكلام ".

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ) : البيان والتبيين . ج١، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، " بلا تاريخ "، ص١٩٤، وينظر : الفصل الذي عقده ص١٧٢-٢٠٩.

(٢) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (ت ٥٠٥ هـ) : إحياء علوم الدين . ج٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٨هـ/١٩٣٩،ينظر : ص ١٠٥-١٠٨.

(٣) السابق، ص ١٠٨، وفي هذا السياق أورد عدداً من الأحاديث النبوية التي تحثّ على الصمت، منها قوله عليـه الصلاة والسلام ((ألا أخبركم بأيسر العبادة وأهونها على البدن الصمت وحسن الخلق ؟ "، وقوله عليه السلام " من سرّه أن يسلم فليلزم الصمت)) ينظـر : ص ١٠٦، ١٠٧ على التوالي .

(٤) عبدالرحيم، محمد : السرّ والصمت والسكوت في الشعر العربي . ط١، دار الراتب الجامعية، بيروت ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م،ينظـر : ص ٧٣-٩١.

(٥) السابق، ينظر ص:٩٠، ٧٧، ٨٦، ٧٣،٧٧، ٨١،٨٠، ٨٤، ٧٥، ٨٣،على التوالي .

تشير كثيرٌ من المقولات السرديّة والشعريّة إلى قيمة الصمت في الثقافة العربية، وهي مقولات أقرب إلى النصائح الأخلاقيّة، وتركّز على جماليّات المعنى وعلى الصمت الفردي، بعيداً عن صمت الجماعات المقهورة . وقد صدرت هذه المقولات ،في أغلبها، عمّن يملك " سلطة الكلام "، الذي يعنيه أن يصمت الآخرون، كي يبقى صوته وحيداً مسموعاً في السياق. وقد بدا الصمت غايةً ووسيلةً في ترويض الآخر : المخالف أو المشاكس أو المحاور وصاحب الرأي، وهكذا، ساهمَت هذه المقولات في بناء أنساق ثقافيّة واجتماعيّة، ورسمت سبيل مَن ينشُد السلامةَ بالصمت. ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذه الثقافة تقابل بين " الكلام " و " الصمت "، فحسنات الصمت هي سيئات الكلام أحياناً. كما ركّزت على بلاغته وارتفاع مستواه عن مستوى الكلام، غير أنه أحياناً قد يكون سترَ الجاهل، واقترنت صورة الصامت أحياناً بصورة الكئيب والنادم، وأخيراً، قد يصلح الصمت، بالتأمل والتفكير والرؤية الصائبة، ما تفسده الأيام.

والصمت عند المتصوّفة دربٌ لتلقي الإلهام الإلهي، وهو طقسٌ من طقوس العبادات . وهناك أنواع من الصمت في العبادة المسيحية، إذ تحدّد بعضُ الأديرة فتراتٍ لممارسةِ " الصمت العظيم "، وقد يرتبط الصمت بإخفاء الحقيقة والموقف، وقد يكون تعبيراً عن التحدي الاجتماعي، أو رسالةً عن الحبّ أو الكراهية، ويبرز هنا صمت الفئات المقهورة. و هناك صمتُ الفلاسفة أو " صمت الحكيم " [(١)].

يتكامل الصمتُ والكلام في عملية الاتصال، فهناك اتصالٌ بالكلام وآخر بالصمت، يتضمن الكلامُ الصمتَ باستمرار، فما من قولٍ إلاّ وفيه صمتٌ عن شيء آخر، وقد يكون الصمت المتضمّن في الكلام أكثر أهميةً من الكلام[(٢)]. وغالباً ما يسبق الكلام تفكّرٌ وصمتٌ وتدبّرٌ لإدراك الحقيقة، وفي هذا يذكر الجاحظ في" البيان والتبيين " " لسان العاقل من وراء قلبه، فإذا أراد الكلام تفكّر، فإن كان له قال، وإن كان عليه سكت، وقلب الجاهل من وراء لسانه، فإنّ همّ بالكلام تكلّم به له أو عليه "[(٣)]. وقد يكون الصمت فعلَ مقاومة ووسيلةَ دفاع عن الوجود والهوية، لهذا تخفي الشخصيات في " ثلاثيّة غرناطة " مواقفها الحقيقيّة عن القشتال ،و تلوذ بـِ " الصمت " المعبّر عن الرفض، في الوقت الذي تعلن فيه من داخلها " أرفض، ولا أريد ". وينطبق الأمر نفسه على حركة التحرّر الفلسطينية، إذ يلجأ المناضلون إلى " الصمت " أحياناً وسيلةً من وسائل الدفاع والمقاومة، وذلك لإخفاء أساليب مقاومتهم للاحتلال ، وقد انعكس ذلك في رواية " باب الشمس " .

(١) إمام، إمام عبد الفتاح : " دراسة في معاني الصمت " . المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، عدد ٨٦، ربيع ٢٠٠٤، السنة الثانية والعشرون، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ص ٨٠-٨٦ .

(٢) السابق، ص ٧٤-٧٧ .

(٣) الجاحظ، مرجع سابق ، ص ١٧٢ .

ولا بدّ أن نفرّق بين شكلين من أشكال الصمت : الأول بوصفه أسلوب حياة ينشُد فيه المرءُ السلامةَ والبعد عن الزلل والخطأ ، والشكل الآخر حين يكون الصمتُ تقنيّةً فنيّة له أبعاد جماليّة، ينشُد الكاتب من خلاله أن يكشف رؤيته. ويبدو لنا أنّ مفهوم الصمت في التراث العربي مفهوم أخلاقي، غير أنّ السلف لم يغفلوا الوقوف عند موضوع " الحذف "بوصفه تقنيّة ومن أشكال الصمت والمخفيّ والمسكوت عنه.ولا بدّ من الإشارة إلى أنني لم أقع على دراسة حديثة متخصصة تتبّعت هذه التقنية في الرواية العربية. ونخلص أخيراً إلى أنّ للصمت معاني كثيرة وربما متناقضة أحياناً، يكتسب دلالاته من السياق وزاوية الرؤيـــة والـــشرط التاريخي، وله وظائف حياتية وأخرى جماليّة.

- ٢ -

محاولة تأصيل مفهوم " الصمت " في رواية " ضد من ؟ " :

نحاول الآن أن نتوقف عند مفاهيم الصمت كما وردت في رواية " ضد من ؟ ". ومن أجل نتبـــيّن هذه المفاهيم تتبّعنا ألفاظ " الصمت " حيثما وردت في الرواية وقرأناها في السياق الذي وردت فيه، حـــتى إذا ما فرغنا من ذلك، ومن أجل إضاءة مفاهيم " الصمت"، تتبّعنا ألفاظ " الـــصوت " حيثمـــا وردت وقرأناها في ضوء السياق الذي وردت فيه أيضاً، فكان أن أضاءت هذه المفاهيم بعضها بعضاً. وحاولـــت الدراسة أن تؤصل لهذه المفاهيم من خلال محورَيّ : الصمت والصوت. وقفت في المحور الأول عند الصمت والموت، والصمت والكلام، والصمت بالمفهوم الحضاري الذي يعبّر عن الهوية والمرحلـــة والشخـــصية، ووقفت عند صمت التأمل والتفكّر، وعند الصمت حين يكون جداراً يلوذ به العاجز.كما وقفت في المحور الثاني عند الصوت وعلاقته بالموت وبالكلام، والصوت بالمفهوم الحضاري أيضاً.وقد توسّـــلت الدراســـة بالإحصاء، إذ تبيّن أن عدد مفردات الصوت يفوق كثيراً عدد مفردات الصمت، مما يعكس هيمنة الصوت على الصمت. ونودّ أن نشير إلى أنّ ثمّة مفاهيم أخرى للصمت في الرواية العربية لم تتضمنها هذه الرواية " ضد من ؟ "، مع الإشارة أيضاً إلى أنّ الرواية التي نحن بصددها ركّزت بوجه عام على الصمت بـــالمفهوم الاجتماعي.

أولاً : الصــــــمت:

١ - الصمت والموت:

يرتبط مفهوم الصمت في الرواية بالموت، وتقوم العلاقة بين الصمت والموت على التلازم، فـــإذا مـــا حدث الموت حلّ معه الصمت، تعبيراً عن التسليم والخوف والعجز أمام قوة الموت الجبّارة، لهذا يستـــسلم الإنسان للموت ويصمت اعترافاً بالحقيقة والهزيمة، وهكذا، يصير الصمت صوتاً ولساناً ولغةً. وفي إطـــار

هذه العلاقة تتردّد في الرواية صيغ، مثل " صمتٌ جنائزيّ " و " صمت الموتى الجنائزي" و " صمت المقابر والموتى" و " مواجهة الموت بصمت" و " حتى لا أموت صبراً أو صمتاً ". وفي هذا السياق، نشير إلى أنّ "الموت الهادئ أو الصامت " لا يترك صدى، كموت الشاويش، مقابل " الموت الصاخب " الذي يحدث " دويـّاً " بعد وقوعه، كانتحار جميلة وقتل فاطمة الشايب.

يرتبط الصمت بالبرودة والليل والوحدة، تعبيراً عن الحرمان والعجز وخنق الحريات والضياع والاستلاب. ويتصل بهذا المفهوم " صمت الجبال "، الذي يولّد الخوف كالخوف الذي يولّده الموت، وكثيراً ما يوصَف الصمت بـِ" الرهيب "، حيث يتعالق الصمت مع الخوف والإعياء، " أعياها الصمت الرهيب "، و "تراجعت خطواتي بصمت رهيب ". وربما كان استخدام تعبير " خيّم الصمت " للدلالة على "صمت الجبال "، لأنّ الخيمة تُرفَع عند نصبها، وإذا ما خيّم الصمت أي حطّ وملأ الفراغ، غاب الصوت والحركة وصار الصمت مرعباً. ويبرز في هذا السياق تعبير " أطبقَ الصمت " بمعنى" حلّ " أي ليست هناك فرصة لحركة أو صوت، فيشيع عندئذ الخوف والحزن والرعب على صورة "صمت الموت "، و "صمت الجبال"، و الصمت الرهيب". كما نقول " ران الصمت " بمعنى عمّ المكانَ، وتملّك الفضاءَ كلّه.وهكذا تشيع تعبيرات " خيّمَ، أطبقَ، رانَ، جلّلَ " للتعبير عن شيوع الصمت والخوف في الواقع العربي، وهكذا فالصمت صورةٌ من صور الموت ولغةُ تعبير عن الخوف وعن العار أحياناً، فنقول " الصمت الذي يجلّله العار ".

يربط إدوارد سعيد بين الصمت والموت في" ألف ليلة وليلة "،ويشير إلى أنّ شهرزاد عاشت مأزقاً،في مواظبتها على قصّ الحكايات لشهريار كي توقف حكم الموت "فاستمرار تردّد الصوت الإنساني ضمانٌ لاستمرار حياة الإنسان،وبالعكس، فإنّ الصمت مرتبطٌ بالموت...)[1].

٢ - الصمت والكلام :

إنّ تلازم الصمت والصوت، يعني أن لا كلام بلا صمت، وأنّ كل صمت يتبعه كلام، بل ربما يتحوّل الصمت إلى كلام. فالصوت أو الكلام حضورٌ ماديّ يتحدّد بالسماع، تُعرف بهما ماهيّة الصمت، وكل منهما يقهر الآخر، لهذا يرى حامد أنّ البندقيّة "المتصلة بالصوت "، هي المخلّص من حالة الصمت، ويرى أنــّه لابدّ من الاستعانة بظواهر الصوت لكسر جليد الصمت، وذلك في قوله " أن تحدث صوتاً ما وسط هذا الصمت " وقوله " البندقية تنشلنا من دوائر الصمت والخوف ".

---

(١) سعيد، إدوارد :مقالة"من الصمت إلى الصوت /ثم عود على بدء في الموسيقى والأدب والتاريخ"ترجمة بكر عباس. منشورة في كتاب "مقالات وحوارات".تقديم وتحرير محمد شاهين،ط١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٤،ص١٤٤.

يشيع في سياق الحديث عن الصمت مقابل الكلام استخدامُ أفعال مثل " كتمَ، خرسَ، سكتَ، اسمعْ "، إشارة إلى " تداوليّة " ثقافة الصمت في مجتمعٍ أبويّ كالمجتمع العربي. ونشير أيضاً إلى أنّ بعض الصيغ التي تنتمي إلى حقل " الصوت " تتضمن الصمتَ أيضاً، فتعبير " اسمعْ هذه الكلمات " يتضمن الطلب من المتلقي أن يصمت.

وفي هذا المجال نشير إلى "لغة الجسد والأعضاء"، وإلى قدرة المتلقي على قراءة الحركات والملامح والقسمات والسياق، ومن هنا تقوم عملية القراءة بين متلقٍّ يحاول فضّ النصّ وفهم دلالاته، وبين نصّ يحاول أن يراوغ المتلقي بالصمت، عندها تصير القراءة تثويراً للنص أو اللوحة الصامتة، وعندها أيضاً قد يكون للصوت العالي صمت، مثلما قد يكون للصمت العميق صوت، ويصبح بالتالي من المقبول أن " أسأل بلا صوت "، وأن يكون للصمت صمت أيضاً، وأن نتحدث عن شلل الصوت أو الكلام مثلما نتحدث عن شلل الذراع.

٣ - الصمت /الكينونة والشخصية :

يعبّر مفهوم الصمت عن الكينونة والشخصية والهوية والمرحلة، مما يعني أننا أمام "عالم للصمت " ،عالم له امتداد في الزمان والمكان، وله لغة وأشكال وخصائص وظواهر تيسّر القراءة عبر ما يظهر على سطحه الخارجي .

من صور الصمت التي وردت في الرواية أنه "الجدار الأصم " إشارة إلى جسدانيّته ومكانيّته وقابليّته لأن يكون مقروءاً أو غير مقروء، ذلك أنّ بعض أشكال الصمت، يمكن قراءتها، في حين يستعصي بعضها الآخر، فيبدو عندها كالجدار الأصمّ. وللصمت صفات مكانيّة : فهو "صمت بعيد "، و"صمت طويل "، و"صمت عميق ". إذ يشير "الصمت البعيد " إلى الجانب المكاني لجغرافيّة الصمت، بمعنى أنه يتعلّق بامتدادات ومساحات يشغلها ويتملّكها، في حين يتعلق "الصمت الطويل" بالعنصر الزمانيّ، أي بمدة الصمت وبالحقبة التي تتميّز بطابع الصمت ، فنقول " أزمنة الصمت والخوف والنسيان"،و " غرقَ في أزمنة الصمت ". أما" الصمت العميق " فيشير إلى درجات الصمت التي تميّز بين صمت خفيف قابل للقراءة بالاستعانة بقرائن خارجية وسياقية، وبين صمت " الجدار الأصمّ " الذي أشرت إليه سابقاً. ويتردد في هذا السياق استخدام فعل " غرقَ " و " فعل " أوغلَ "، نقول "غرقَ في صمته "، و "أوغلَ في صمته " إشارة إلى حالة الاستغراق والتمكّن والتعمّق، وربما كان ذلك وراء كثرة الإشارات إلى " دوائر الصمت " دلالة على طبقاته واتساع حالاته في المجتمع العربي. أما موقف الشخصيات من الصمت فهو العداء والريبة والتوجّس وإحساسها بأنها " الضحيّة "، بدليل ما اتصف به من صفات مثل " صمت قاتل "و " صمت دموي" و" صمت خارق "، وإشارات إلى ما لحق بعض الشخصيات من أذى، عبر صيغ مثل " معركتي مع

الصمت " و "غرق في دوائر الصمت " و "غرق في أزمنة الصمت" و" اغتالتني دوائر الصمت" و " تموت في صمته طفولة الحياة" و " دوائر الصمت تلتفّ حول عنقي" و " الصمت الذي يسرق الليالي والأيام" و "صار الصمت لا يطاق " و "إدانة الصمت" و " ضاق ذرعاً بالصمت الطويل "، ولهذا جعلت الشخصياتُ المقهورة الخلاصَ " من دوائر الصمت " مطمحاً وهدفاً نبيلاً .

تدين الروايةُ الصمتَ الذي يقود إلى سلب حرية الإنسان، وتدين أيضاً ما ورد على لسان حامد وهو يتحدث باسم الإنسان العربي : " العالم الجديد الصامت على ذبحي" و " لوائح الصمت المعلقة في زوايا شرق المتوسط"، وتدين الصمت العالمي على ما يجري للأمة العربية. وأشار الراوي إلى أنه التزم الصمتَ حين كان الصمت سياسة فرضتها القوى الدولية على العالم العربي " أقنعت نفسي بالصمت الذي يمثل اللغة الجديدة لشرق المتوسط"، الصمت الذي جعل العرب" قتلى الصمت ". وقد سلكت الأنظمة السياسية هذا المنهج مع شعوبها " كي تظل الشعوب خرساء ".

استخدم الكاتب تقنية الصمت للتعبير عن المرحلة الحضارية التي تعيش فيها الأمة العربية، فبين الصمت الفردي والصمت العالمي ضروبٌ من الصمت، مثل الصمت الطبقي والمجتمعي والصمت العربي وصمت الأمة وغيرها .

٤ - صمت التأمّل والتفكّر :

عكفَ حامد على التفكّر بقضايا المجتمع في المقبرة بعد أن أصمّ المجتمع الإنساني عن سماع صوته، قال والده " لم أكن أحبّ أن أقطع عليه صمته " [(١)]. وعلينا أن ندرك أنّ معظم النصوص المبدعة هي ثمرة التأمل العميق أو " الصمت القارئ" [(٢)].مع الإشارة إلى أنّ هذا الشكل من الصمت قليل في الرواية.

٥ - مفاهيم أخرى :

قد يكون الصمت منقذاً ومخلّصاً وجداراً تختبئ خلفه الشخصيات العاجزة والمقهورة، ظهرَ ذلك من خلال ما ورد في الرواية من صيغ كـَ " لاذ بالصمت " و" بقي لائذاً بالصمت " و "جدار الصمت ". والصمت لا يعني القبول والرضا دائماً، بل قد يكون لغة رفضٍ واحتجاجٍ على السائد، وقد ركّزت الرواية على الصمت المعبّر عن الرفض. ونتحدث في هذا السياق عن الصمت الأبلغ من الكلام، وكثيراً ما نقول " خالصة، الحكاية محكيّة، ليست بحاجة إلى حكي ". وقد وفّق الكاتب في الإشارة إلى صمت المكان

(١) عشّا، علي : رواية " ضدّ من ؟ " . ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١ م، ص٣٦ .

(٢) محمود، إبراهيم : جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت . ط١، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٢ ، ص ٦٢ .

وصمت إيقاع الحياة وسيطرة السكون والوجوم والحزن على حركة المجتمع، وكان الصمت بهـــذا نـــصّاً يفصح عن الحقيقة، مثلما يفصح صمتُ المكان عن الخراب والموت والفراق(١).

ثانياً : الصـــــوت:

١ - الصوت والموت:

تقترب ألفاظ الصوت التي وردت في الرواية، في جانبها السلبي من ألفاظ الصمت، إذ عكست محاولات المقهورين العاجزة.فلا نكاد نسمع في هذا الفضاء سوى " أصوات الموتى " و "نداء الموتى "، وهكذا، يرتبط الصوت بالموت كما يرتبط الصمت بالموت.

وقد وصفَ الراوي الواقعَ العربي بصفة الصمت، مما جعل أصوات الموتى مسموعة. وإذا كانت الحياة قد دبّت في الموتى، فما بال البشر خَبَت أصواتهم وماتت أرواحهم ؟! مما جعل الراوي لا يرى في طقوس الفرح " الصوتيّة " وفي " زفـــّة العرس " سوى لغة تعبير عن الفوز بتصميت المرأة، وهكذا، صارت الأغاني عنده " غجرية " والأصوات " وحشيّة ". ثمة دلالة سلبية تحملها الأصوات الخافتة لا تقلّ سلبيّة عن تلك التي تحملها ظواهر الصمت، كالوشوشات وهمس المؤامرات والمكائد.

٢ - الصوت والكلام:

ارتبطت صورة الكلام في الرواية بعدم فاعليته في الواقـــع،من خـــلال صـــيغ"عـــدم جـــدوى الكلام"،أو"التمتمة"أو"الهمس"أو عدم القدرة على الكلام،أو أنّ" الكلام بلا صوت " أو أنّ الشخصية غير قادرة على الكلام، مما يعني أنّ الكلمة مقتولة في مهدها. وما دمنا في سياق الحديث عن جدوى الكلام فلا بدّ من القول إنّ الكلام على مراتب ومنازل، وإنّ بعض الكلام يُغيّب أصواتاً ويُخرِس ألسنة، فعندما يتكلم الشيخ تغيب أصوات الآخرين وتخرس ألسنتهم، بمعنى أنه إذا ما تحدث لسان القوة انتهى الكلام كلـــه. ويشير " معجم الكلام المتاح والمحرّم والمباح " في الواقع العربي إلى أزمة الحرية وأزمة التعبير، وإلى تـــسخير الكلمة في صناعة نصرٍ موهوم من خلال "إمبراطورية الكلام القادرة على خلق النـــصر"،وفي صـــناعة " الكلام الكاذب "، على الرغم من حاجتنا إلى الكلام الفاعل المجدي.

٣ - الصوت بالمفهوم الحضاري :

يبرز، في هذا السياق، الصوت المبحوح والمخنوق والمكتوم والخفيض والخافت والمشلول والأسير وغير المسموع، والمحاصر بالقهر والصراخ، كما يبرز " الصوت المروّع أو الصوت القادم من الليل أو الـــصوت المليء بالأسى أو الصوت الحزين أو صوت الرعد الجريح أو صوت الزمن الجريح "، أو ما جاء على هيئة "

(١) الرواية ، يُنظر مثلاً : ص ٩٣، ٩٤، ١٩٨،١٩٩ .

صراخ مجنون أو محموم " أو " بكاء غير مجدٍ "، أو أصوات مَن " يثرثرون عبر السماعات ومكبّرات الصوت " الأشبه بـِ "الصرخات الهستيرية "، أو الصوت الذي غاب عنه الحق والعدالة والمساواة والعقلانيّة، لافتقاده إلى التنظيم والعمل الإصلاحي الجماعيّ. كما يتردّد البكاء والنحيب والنشيج والعويل والصراخ والولولة والاستغاثة والاستنجاد، ونداء الموتى، وبكاء الأرامل وترتيل القرآن في المقابر، كل ذلك من أجل تجسيد الصمت وقهر الصوت بـِ " اغتيال الصوت أو إسكاته أو كتمه أو خنقه ". إنّ إلحاح الراوي على استخدام تعبيرات " خرسَ، كتمَ، أسكتَ، تمتمَ، خنقَ " هو من أجل أن يُفسَح المجال أمام البوح الصريح للاعتراف بالحقيقة، مما يعني أنّ الأزمة تتمثّل في " المرسِل " وفي "المتلقي " على السواء، وكأنّ لسان الحال يقول : " لا صوت ولا سمع ".

للصوت هنا بعدٌ حضاري يعبّر به الإنسان عن هويته وشخصيته وكيانه. فعلوّ الصوت في الرواية تعبيرٌ عن القوة وعن القوى التي تسعى لتأكيد حضورها ووجودها " صوتي يعلو " و " ليس هناك صوت يعلو صوتك "،" اسمعْ صوتي قبل أن يغيب "،" لن أدع هذا الصوت يغيب ". وللصوت دلالة الهوية المميّزة، " عرفت صوتك " و " صرت صوتي " و " صوت العجل الذهبي "، وقد يكون الصوت صحوة ويقظة وطموحاً ووعداً " أصحو على صوتك " و " الصوت وعد "، ومن هنا جاء اسم الطالبة " وعد " للتعبير عن الأمل والمستقبل، ". وفي المقابل ثمة صيغ تعبّر عن الخشية من ضياع الصوت أوالموقف، مثل "أخشى أن يضيع صوتي إلى الأبد" و " غاب الصوت" و " يبتلع صوتي " و " صوتي يرتدّ إليّ " و " صرخ بصوتٍ غير مسموع "، باستخدام صيغ " الضياع والغياب والابتلاع ". كما يعبَر بظواهر الصوت عن الخذلان، من خلال الحديث عن "صوت المدافع الخرساء" أو صمت المدافع،أو " البنادق الخرساء التي تبكي قتلانا ".

الصوت، إذن، تعبيرٌ عن الكيان وعن الوجود، ومن هنا تسعى بعض القوى إلى إلغاء الآخر، بالتحييد أو الموت أو الانسحاب أو الترحيل أو التغييب، كما تلجأ إلى " إسماع صوتها إلى الآخر " أو تهيئ المناخ كي " يسمع العالمُ صوتها ". وهكذا وجدنا أن علاقة " إسماع " أو " إسكات " الصوت تؤكد العلاقة الضدية، في هذا المقام، بين الصوت والصمت، ذلك أنّ " إسكات الصوت" يحقّق الصمت، وأنّ " إسماع الصوت " يعني علوّ صوت القوي مقابل صمت الطرف المقابل. يقول الراوي " مسكين أنت يا شاويش، لم تكن تعلم أنّ الشرّ لا يقف عند حدّ، وأن يد الغدر التي اغتالت أباك قبل الأذان في رمضان، ما زالت تحمل في أعماقها شهوة الدم والقتل، ما زالت مستفزّة تتربّص، تنتظر عودتك بفارغ الصبر، من أجل أن تُسكت صوتك إلى الأبد ! " [١]. وقال الراوي نفسه " سنلتقي يا سعاد هناك ،... وسيسمع العالم صوتنا للمرة الأخيرة، صوتنا المدفون تحت الرماد " [٢]. وهكذا نجد أنّ الصمت هنا علامة ضعف وأن الصوت علامة

(١) الرواية، ص ٤٨ .

(٢) الرواية، ص ١٣٠ .

قوة ووجود " وكم كنت أحسّ ساعتئذ أنّ معركتي مع الصمت بدأت تنتهي، وأن صوتي سيعلو حتمـاً، وأن سنوات الخيبة ستنتهي إلى الأبد !" (١).

وفي سياق الحديث عن الصوت نتحدث عن صوتٍ له فعالية في تغيير الواقع ويلقى استجابة من المتلقي ،كالأثر الذي تحدثه الحركات الإصلاحية والثورية في المجتمع ، بمعنى أننا نتحدث عن صوتٍ يترك صدىً أو دويّاً، وآخر لا صدى له. ومجتمعنا بحاجةٍ إلى صوتٍ مؤثّرٍ فعّالٍ يتبعه صدى أو دويّ، يخرجنا من السكون والجمود والركود، مثلما نحن بحاجةٍ إلى من يسمع ويعترف بالصوت والآخر " بحاجةٍ إلى من يسمع صوتي ويحاورني " و "بحاجةٍ إلى صوتٍ يخرجني من الدائرة الملعونة" وبحاجةٍ إلى تحرير الإنسان من الصمت قبـل تحرير الأرض. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ ثمة أصواتاً إيجابية في الرواية، غير أنها نادرة، وغالباً ما ارتبطـت بماض مأسوفٍ عليه، مثل " أغاني الحصيدة " وأصوات طفولية ".

- ٣ -

تقنيـّة الصمت:

قبل أن نتحدّث عن تقنية الصمت في رواية " ضد من ؟ "، نرى من المناسب أن نتحدّث عن علاقـة الصمت بالإبداع الروائي، حتى يكون مدخلاً عاماً للحديث عن الرواية التي نحن بصددها. لذا سـنقف في هذا الجزء من الدراسة عند محورين : الأول : عند الصمت في الإبداع الروائي، والثاني : عند تقنيّة الصمت في رواية " ضد من ؟ ".

أولاً : الصمت والإبداع الروائي:

يقوم الصمت بدورٍ كبيرٍ في الكشف عمّا يدور في أعماق الشخصية، فهو لغةٌ ناطقةٌ معبّرة غير لسانية ،وعنصرٌ من عناصر العملية الإبداعية، بوصفه وسيلة اتصالٍ وتأثيرٍ وتعبيرٍ وكشف عمّا يدور في أعمـاق الشخصية، وبوصفه محرّضاً على القراءة المتمعّنة. وإذا كان الإبداع ينهض على "الاختيار " فإنّ في كـلّ عمليةٍ إبداعية صمتاً عن قضايا لا يريد أن يجلّيها المبدع، يُترك أمر اكتشافها وقراءتها وتأويلها إلى المتلقـي، وهذه المهمة دعوة إلى القارئ للمشاركة في بناء النص وفتح آفاقه، وبالتالي توسيع النص ليـشمل غـير المنظور وغير المخطوط في صفحات الكتابة، وهذا يعني انتقال مسؤولية الإبداع من الكاتب إلى المتلقـي. ويبدو هنا أنّ للإنسان بوّابتين : خارجية يعبّر من خلالها باللسان والكلمة، وأخرى داخلية يغلق فيها البوابة الخارجية ليتحدث بالقَسَمات والملامح والحركات، ليكشف عما يعتمل في عالمه من رؤى وأحلام وآلام وآمال.

(١) الرواية، ص ١٤٢ .

ما الذي يحكم هذه المراوحة في الاختيار بين : اللسان والصمت ؟ قد يعبّر الكاتب بالصمت لغايات جمالية وفنية، فيتحول الصمت إلى لعبة فنية لا يظل النصّ فيها حبيس دفّتي كتاب. قد يصمت الكاتب لظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية ولما تفرضه العادات والتقاليد، فيلوذ بالرمز والإبهام، وقد يجعل من الشخصية ألسنةً ناطقة، يدخلنا عالمها، يسمعنا نجواها وبوحها وما تحلم به وما تعانيه، وقد يكتب بالصورة والمشاهد الصامتة على نحو ما نرى في المسرحيات الصامتة، وكثيراً ما نقول : هذا مشهدٌ ناطق أو صورة ناطقة رغم أنها لا تنطق بالكلام، وقد يستعين بالحذف وبالتاريخ وبأسطرة الواقع وبعالم الحيوان ، وقد يتحدث عن قضايا المعاصرة من خلال اتخاذ الماضي قناعاً، ويبدو خلال السياق الكثير مما هو مسكوت عنه وكامنٌ في ما وراء المكتوب. لا تقتصر وظيفة الأدب على "بثّ " الرسالة، بل تكمن في أنه " يستطيع أن يطلق أصوات الصمت من عقالها، يستطيع أن يجعلنا نصغي لرنين غائر في أعماق وجودنا " (١). وهكذا، تصبح قراءة الصمت بحثاً عن ضربٍ عالٍ من الوعي . وتتميّز الرواية من بين الأجناس الأدبية بالقدرة على استكناه العالم الجواني للشخصيات والكشف عن المخبوء والكامن، وتبدو مفتاحاً فعّالاً في الولوج إلى أعماق هذا الكائن الإنساني المغلق، للتعرّف إلى ما في داخله، من خلال ما يصدر عنه من حركات وما يبدو عليه من ملامح وقسمات." فالإنسان قبل أن يتصرف أو يصدر فعلاً كلامياً، يتكلّم في صمت. لا أحد يمكن أن ينفذ إلى طويته للإصغاء إلى أحاديثه الباطنية، وحدَه الراوي له هذه القدرة على ذلك " (٢)، كما " يضطلع السارد باستكشاف روح الشخصية واطلاع القراء على حياتها الداخلية والبوح بأسرارها، ويبني محكيّه انطلاقاً مما تتلفّظ به الشخصية داخلياً، ويعبّر عن حياتها الذهنية بطريقة جديدة حتى ينقذها من الصمت" (٣).وهكذا يبدو لنا أنّ النصّ الكامن خلف النص المكتوب ربما يكون أكثر أهمية من النصّ المرئي.يقول الغذّامي في هذه الخصوصيّة" والشعر في حقيقة تكوينه الأصليّة هو كشفٌ وبوحٌ، ولكن الحكي هو تقنّع وتستّر،ولذا فإنّ ما لا يمكن قوله في العلن هو ما تتولى الحكاية التعامل معه،ومن ثم فإنّ الحكايات مخزنٌ نسقيٌ مهمّ، نجد فيها المضمر والمجاز الكليّ، لا الفردي، ونجد فيها الخلاصة الثقافية بما في الثقافة من هواجس وما فيها من رغبات مقموعة" (٤). ويرى د. مجدي توفيق أنّ إيهاب حسن قَرَنَ بين أدب ما بعد الحداثة والحركة الرومانتيكية، بوصفهما يعنيان بالغوص في أعماق الصمت ويقول " هكذا

(١) توفيق، مجدي أحمد : الأدب والحياة، من الرسالة إلى الصمت . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص ١٨٢.

(٢) الداهي، محمد : " طبيعة مفهوم الكلام ووظيفته " . عالم الفكر ، مجلد ٣٢، عدد٤، ابريل –يوليو، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،٢٠٠٤، ص٢٥٩ .

(٣) السابق، ص ٢٦٠ .

(٤) الغذّامي، عبدالله محمد : النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية . ط٢، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية – الدار البيضاء، لبنان –بيروت، ٢٠٠١م، ص ٢٠٧ . الفصل الخامس حديثٌ عن الصمت بعنوان " اختراع الصمت /نسقية المعارضة ".

يقرأ إيهاب حسن الحركة الرومانتيكية في سياق بحثه عن أدب ما بعد الحداثة بوصفه أدباً يقوم على الغوص في أغوار الصمت"(١)، ولهذا وجّه أصحاب النقد الجديد اهتمامهم في البحث عن المعاني المضمَرة في النص.

يرى إدوارد سعيد أنّ الصمت من العناصر الجوهريّة المكوّنة للفن، وينقل في مقالته هذه قول بروست "Proust" " إنّ العمل الفنيّ هو ابن الصمت " (٢).كما يركّز على إيقاظ الصمت وبعث الحياة فيه كي لا يضيع ما فيه إلى الأبد، لذا ردّ على المؤرّخ الإسرائيليّ " بني موريس" الذي ادّعى أنه لا يستطيع أن يقول شيئاً عمّا حدث خلال العامين ١٩٤٧/١٩٤٨ ما لم تكن هناك وثيقة تدلّ على ما يقول، متسائلاً :" لِمَ لا تحاولون بعث الحياة في ذلك الصمت؟... لماذا لا تنظرون إلى الأدلة الجغرافية ؟ لماذا لا تنظرون إلى التاريخ الشفوي ؟ لماذا لا تنظرون إلى المناظر الطبيعية؟لماذا لا تقومون بمحاولة إعادة بناء ما تمّ تدميره أو اســـتثناؤه من خلال الصمت؟" (٣)

وحين نتحدّث عن الصمت في الرواية العربية، تنهض أمامنا قضية حرية الكاتب وسقفُها المتاح. وإذا سلّمنا أنّ المبدعَ العربي يضع قضية الحرية والديمقراطية أولى العقبات التي تحدّ من إبداعه، أدركنا حجـــم النصوص الغائبة في النصّ الروائي، وأدركنا حجم المسؤوليات الملقاة على المتلقّين والنقاد في الكشف عـــن النصوص الكامنة . وقد وقف فاضل تامر عند هذه القضية " ذلك أن النصّ الإبداعيّ العـــربي، وبالـــذات النصّ الروائي، يجد نفسه مضطراً، في الغالب، إلى الصمت أو السكوت تاركاً المزيـــد مـــن الفراغـــات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهداً استثنائياً فاعلاً من جهة التلقي والقراءة، ويمكن أن نرجع الكثير من مظاهر الغموض والترميز والتشوّش في الخطاب الروائي العربي إلى تزايد المساحات البيض والممحـــاة مـــن النص المكتوب. ولا شك أن التعرف إلى بواعث عمليات الإقصاء والحذف إشكالية معقـــدة ومترابطـــة، ولكنها ترتبط أساساً بوقوع الروائي، وبشكل أدقّ نصه الروائي تحت سلسلة مـــن الـــضغوط الداخليـــة والخارجية تجعله تحت رحمة سلطات قامعة "(٤).

ثانياً : تقنيـــّة الصمت في رواية " ضد من ؟ " :

هل يدعو علي عشّا في روايته إلى الصمت ؟ هل يسخر أم يحذّر إذ يعرّي الإنسان العربي الـــصامت أمام قضاياه المصيرية ؟ هل ما جاء فيها من صمت هو استجابة لما شاع في ثقافتنا من إعلاءٍ لثقافة الصمت؟ هل خدم الصمتُ النصّ الروائي ؟

(١) د. توفيق، مجدي أحمد، مرجع سابق، ص ١٦٩، وينظر : ص ١٦٣ .
(٢) سعيد، إدوارد : مرجع سابق، ص ١٥٤ .
(٣) السابق، ص١٨٢
(٤) تامر، فاضل : " المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية "، موقع إيلاف يوم الأحد،١ /فبراير ٢٠٠٤ .

يثير حديثنا عن الصمت في الرواية شكلين من أشكاله، هما : صمت الكاتب، وصمت الشخصية . وقد بدا لنا أنّ الكاتب لم يصمت إزاء قضايا الواقع المعاصر، ولعلّ حرصه على قراءة الواقع هو الذي يقف وراءَ كتابة هذا العمل، فالحاضر حاضرٌ في وعيه وفي نصّه . أمّا صمت الشخصية ، وهو الشائع في أرجاء الرواية، فقد بدا في المواقف التي ظهر فيها عجزها عن الفعل ،فتحصّنت بالصمت تعبيراً عن هذا العجز، ووجدت في " البوح" وفي "الحديث الداخلي" وما انطبع على "الملامح الخارجية " ما تفصح فيها عن مواقفها وعمّا يدور في أعماقها أيضاً. وها نحن نجد صمتنا أمام قضايانا المصيرية في صمت الشخصيات المقهورة، خوفاً وعجزاً ، مما يفتح أمامنا شهوة الحديث حول ما يمكن أن نسميّه بـِ " موت المتلقي الداخلي/داخل النصّ " و " وموت المتلقي الخارجي "، بمعنى أنّ مفهوم الموت هنا يتحدّد بعدم استجابة الشخصية أو الإنسان "الفاعلة"، بل الوقوف موقف "العجز" عن الفعل، وبهذا تبدو الشخصيةُ سلبيةً في كل شيء .

قام الصمت، في الرواية، على ثنائيّاتٍ ضدّيّة تناسلت فيما بينها إلى أشكال أخرى من الثنائيات، بين الصمت وكلٍ من : الصوت والكلام . وقد مكّنت هذه الثنائياتُ الشخصيةَ من أن تتبيّن الخلل والبون الشاسع ما بين الواقع والطموح. ومما عمّق حالات الصمت أنّ الشخصيات وجدت مصيرها القادم المحتوم بما يحدث أمامها، لهذا كانت ترتدّ إلى الداخل كلما أحسّت أنها فقدت الخارج، تعتصم بالصمت وتتأمّل المستقبل وتنتظره. وكلما حدّقت العيون وأصغت الآذان واندحر الكلام واختبأ اللسان تعمّق جدارُ الصمت، وثقلت بذلك مسؤوليةُ النصّ ومسؤوليةُ المتلقي في الكشف عمّا يعتمل في داخل الشخصية.

قامت الرواية، إذن، على هذه المراوحة بين الصمت وبين الصوت والكلام. بدا الصمت فيها وسيلة فنية للتعبير عن مواقف الشخصيات ورؤاها، ولغةَ تواصل بين المقهورين. وهكذا بدا لنا أنّ كلاً من " الصمت " و " الكلام " أو الصوت يكسر الآخر ويلغيه. وقد احتفى النصّ كثيراً بعرض الأحداث القاسية التي ما كانت تزيد الشخصيات سوى الصمت المعبّر عن العجز والرفض. أليس الصمت العربي المعاصر دليلاً على العجز العربي ؟ هل بدا عجزنا في صمتنا ؟ هل حذّرت الرواية من هذا الصمت المريب ومن المصير نفسه ؟

وحرصَ النصّ أن يربط " الصوت " بمراكز القوى والنفوذ، و "الصمت " بالمقهورين، غير أنّ ما ظهرَ من أصواتهم لا يكاد يتجاوز أصوات الألم والنجدة والصراخ الدالّة على الفجيعة. كما ركّز النصّ على أفعال " الرؤية " للدلالة على أنّ الواقع معايَنٌ والمستقبل ماثلٌ من خلال ما يشاهَد ويُسمَع ويأخذ دربه في أرض الواقع .

وقفت الرواية، من خلال هذه التقنيّة، عند دور الصمت في الخراب الذي تمرّ به الأمة، ولهذا تكرّر

مفهوم " دوائر الصمت "، إشارة إلى حلقات للصمت، تبدأ صغيرة على مستوى صمت الأفراد ،ولا تلبث أن تتسع دوائرها لتشمل قطاعات كبيرة في المجتمع، وبلغ من سطوتها درجةً أن صارت لها "سلطة" تضاهي " سلطة الكلام " وربما تفوقها، وقد ساهمت " سلطة الصمت " في تكوين أنساق ثقافية واجتماعية لها سلطة الإلزام، شأن الأعراف والدساتير الاجتماعية التي يعدّ الاقتراب منها أو نقدها بمثابة الاقتراب من التابو المحرّم. وبيّنت الرواية أنّ هناك شخصيات تستفيد من بقاء حالة الصمت بل تسعى إلى إدامتها، وشخصيات أخرى تحاول أن تكسر جليد الصمت.

ركّزت الرواية، في المفهوم الاجتماعي للصمت، على صمت المرأة بوصفها إحدى تجليات الظلم الاجتماعي وضحيّة من ضحاياه ،ولهذا ارتبط مفهوم الصمت في بعض جوانبه بالسجن والجدران القاسية الصمّاء، التي تبلورت على شكل قيود اجتماعية ، مما يدفعنا إلى الحديث عن دور الصمت في تشكيل " ثقافة الصمت " في المجتمع. وقفت الرواية عند نماذج من الظلم الاجتماعي ،كصمت الفقير والمرأة والابن والصغير والمقهور والعبد، في مجتمع ذكوري يحتفي بالقوي والغني والكبير والشيخ والحاكم والسيّد، وذلك من خلال حكايات جميلة وفاطمة ومرعي والشاويش.

يثير " نصّ الصمت " أمامنا قضيتين : إذ تشير الأولى إلى أنّ الكاتب استخدم تقنية الصمت أداةً لمعرفة ما يدور في أعماق الشخصية، وتشير الثانية إلى أنّ الكاتب عُني بقراءة المتلقي لهذا الكامن والمتواري خلف " لوحة الصمت " بالحفر في النصّ. نحن، إذن، أمام فعل " إنارة أعماق الشخصية " يقوم به الكاتب، وفعل " قراءة لوحة الصمت " يقوم به المتلقي، وبهذين الفعلين يكتمل النصّ ويصبح المتلقي شريك الكاتب في العمليّة الإبداعيّة، وبهذين الفعلين أيضاً نتوقف عند "جماليّات الصمت " في النص ،إذ يتحول الصمت هنا إلى حافز ومشجّع للقراءة والتأويل، وفي ذلك ملمحٌ من جماليّاته.

ثمة إمكانات فنيّة ،إذن، توفّرها هذه التقنية للكاتب والنصّ والمتلقي. إذ يستطيع " الكاتب " أن يصمت عن الإفصاح عن مواقفه إزاء كثير من القضايا، لاسيما إذا كان سقف الحرية متدنياً ، فالصمت وسيلة يتوارى خلفها، هرباً من مضايقة السلطة، التي تحرص أن يظلّ المثقف صامتاً، غير أنها في الوقت نفسه، تفتح أمامه أبواب الرمز والقناع والمفارقة والحذف والصورة وتراسل الحواس، حيث نرى الصمت ونسمع اللون مثلاً، وبالتالي يصبح للنصّ ظاهر وباطن، وخارج وداخل، بما يؤهله لقراءات مختلفة، فضلاً عن أنّ صراع الصوت مع الصمت يكثّف من "حالات التوتر" ويزيدها. أمّا بالنسبة لـِ " الشخصيات "، فتصمت عندما لا يمكّنها السياق من التعبير عن رأيها، فتنفسح الطريق أمام "التأمل " و "الحوار الداخلي " و " الاعترافات " و " البوح "، وترتفع عبر ذلك وتيرة النقد ورؤية الإصلاح. وقد قام الجزء الأكبر من الرواية على " بوح " حامد إلى شخصيات نسوية، لاسيما سعاد، بما يعانيه المثقف العربي الذي يحلم بالتغيير، ذلك

المثقف الذي لم تلامس أفكاره الأرض، فلاذ بالعزلة والصمت، وفي أحيان أخرى تبادل البوح مع شخصيات أخرى على صورة " اعترافات ". وهكذا، يبدو لنا أنّ نصّ الصمت هو نصّ التحدي والمراوغة.

ركّزت الرواية على "قراءة المتلقي الداخلي " للشخصيات الصامتة التي أسميتها "اللوحة الصامتة " وتحويلها إلى " لوحة ناطقة "، من خلال السياق وما يظهر على ملامحها الخارجية.ومن الطبيعي أن تتباين تأويلات المتلقين الداخليين تبعاً لاختلاف قراءاقم، فينفتح الباب أمام " التوقّع " والمستقبل. وراء " لوحة الصمت " هذه، مشاعر دفينة ورغبات صامتة، يمكن أن يترجمها المتلقي إلى كلام ، بإنطاقها وفكّ شفرتها وقراءتها، بالاستعانة بما يحيط بها من قَسَمَات وملامح وحركات وإيماءات، التي هي أشبه بما نستطيع أن نسميها بـ "رسل الصمت" أو "كلمات الصمت" الناطقة، كالدموع وبُحّة الصوت والنشيج والتمتمة. وقد استطاع الكاتب أن يدير السرد بهذه التقنية، فجاء نصّه مكتنزاً مراوغاً بما هو متوارٍ خلف الظاهر والمكتوب، وقد وفرت هذه التقنية إمكانيّات فنيّة للنصّ أكسبته جماليّات تبدّت في استدعائه القارئ إلى التأويل والقراءات والحفر في أعماقه بحثاً عن الدلالات والرؤى. وهكذا يبدو لنا أنّ صمت الشخصية هو دعوة للمتلقي لاستكناه المسكوت عنه عبر التنقيب في ثنايا النصّ. وفي الكشف عن المطموس في النص واستنطاق ما تم الصمت حوله من أجل الوصول إلى الحقيقي الكامن تبدو لنا جماليّات الصمت، وبهذا المعنى يكون الصمت مثيراً للإبداع وملهماً للكلام باستمرار [(١)].

ونلاحظ في لوحة الصمت التالية،أنّ جميلة تمكّنت من أن تعرف أنّ قتلها متحقّقٌ لا محالة،من خلال الصمت الذي أطبق على فضاء منزل ذويها،ومن خلال"بَوْح"عينيّ والدها"وكان بوسعي أن أرى عيني أمي الغائرتين اللتين ترقبان المشهد باهتمام، وتنتظران كارثة ستنزل، هكذا فجأة، دون مقدمات، ولم تأبه لنظراتي التي كانت تطاردها وتتملقها، وتستجديها، أن تنحاز إليّ، وانسحبت من المشهد تماماً إلى الغرفة المجاورة، دون أن تنبس ببنت شفة، فأصابني الذعر في اللحظة التي اكتشفت أني وحيدة في هذا العالم، وأن عقدة الانتماء التي لازمت قلبي سنوات لم تكن إلاّ وهماً...." [(٢)]. واضحٌ قدرة جميلة على قراءة " لوحة الصمت" المرسومة حولها : سكون المنزل الذي ينبئ بحدوث كارثة القتل، من خلال وصف عيني والدها " ترقبان المشهد باهتمام، وتنتظران كارثة ستنزل " وعدم اكتراثها باستجداء عيني ابنتها بأن تنحاز إليها، وانسحابها دون أن تنبس ببنت شفة ".بمعنى أنها بقيت صامتة بل تنتظر تحقق الكارثة. مصيبة واقعنا العربي أننا فقدنا الطرف الثالث، وكانت والدها نموذجاً لكثير من البشر في مجتمعنا، وهو نموذج سلبي يشير إلى

(١) محمود، إبراهيم ، مرجع سابق، ص ١٢، ٣٣ .

(٢) الرواية، ص١٩٩ .

موت المتلقي.

وما نفهمه من وصية والد حامد لأهله وهو على فراش الموت " لا تضيّقوا على هذا الغضيب " (١)، يشير إلى أنّ " التضييق " وسيلةٌ لترويض حامد تمهيداً لصمته ، غير أنّ والد حامد يدرك أنّ ولده لا يداري الظلم بالقبول والانصياع والصمت، بل بالتحدي والرفض والمواجهة، ولهذا استخدم تعبير " الغـــضيب " المتصل بالغضب.

في حوار جميلة مع والدها ثورةٌ على الصمت والكثير مما هو مسكوت عنه، وقد تُرك للمتلقي الداخلي والخارجي استكناهه وتأويله، وقد عبّرت لوالدها عن رفضها الزواج القسريّ من شعبان الفرّان الذي لا تحبّه في قولها " إذا أعدتموني إليه... لن أعود إليكم ثانية، و... " (٢). نحن هنا أمام مقطع من حوار مكتوب ومنطوق، يتضمن حديثاً متوارياً خلفه، هو المقصود في المقام الأول. وتنهض هنا مهمة المتلقي في تعبئـــة فراغات النصّ وفهمها وتأويلها في ضوء السياق، للوصول إلى الدلالات الحقيقية التي لم يكشفها الحوار . فالحذف الأول يشير إلى رفضها الزواج مِن شخص لا تحبه " شعبان الفرّان " لهذا لم تذكر اسمه، والحذف الثاني يفتح أفق التوقّع .فكان صمت الشخصية بذلك فتحاً لآفاق التأويل، وهي تلوّح بالانتحار احتجاجاً على هذا الظلم وعلى موقف الصمت منه. والمحذوف يوقظ محظورَين يكمنان في ضمير الجمع في الفعل " "أعدتموني " والمفرد المتكلم في الفعل " أعود ". هذا التعارض بين الإرادتين، الكامن في الفعلين بدت فيـــه جميلة وكأنها تقول : " لن أستجيب، لن أصمت، لن أخضع ". وعلى هذا الإيقاع الثنائيّ الضديّ، وردت أشكالٌ من الصمت : صمت اللسان وصمت المتأمّل وصمت المقهور وصمت المجتمع وصـــمت الأمـــة، وهناك صمتٌ اجتماعيّ وآخر سياسيّ وثالث وجوديّ متصل بالموت، ومن أشكاله : الصمت /الغايـــة، والصمت /الوسيلة ، والصمت العربي والصمت العالمي، وغير ذلك من أشكال تتصل بميادين الحياة.

ولابدّ أن ندرك أنّ قراءة الصمت وتأويله يختلفان بحسب زاوية النظر ، فـــصمت المحكـــوم بالنـــسبة للمستعمِر والسلطة يعدّ تفوّقـــاً ، غير أنه بالنسبة للشعوب التي تبحث عن حريتـــها واســـتقلالها هزيمـــةٌ واستسلام. هناك صمتٌ يمكّن المتلقي من الكشف عما يعتمل في الداخل، وآخر يستعصي على القـــراءة، عندئذٍ يصعب فكّ خطوط صمته ، عندها يبدو الإنسان أشبه بصندوق مقفل بالصمت. ولا يفكّ الصمت سوى السياق والموقف المتداول وفطنة القارئ، ومن هنا تنشأ إشكاليّة في التأويل، لا سيما حين يتـــداخل العام مع الخاص.

(١) الرواية، ص ٩ .

(٢) الرواية، ص ١ .

نشير إلى أنّ الرواية توقفت عند قضايا اجتماعية ومصيرية فَقَدَ فيها الإنسان المقهور مظاهر قوته وارتدّ إلى الجدار الأخير . وربما يكون في هذا مسوّغ فني وموضوعي لاستخدام الصمت في اكتناه ما يدور داخل هذا الإنسان الضعيف الحزين، حيث تواطأ عليه القهر الخارجي مع القهر الداخلي. لم يصمت النص على هذا الصمت الذي لم يميز بين صراخ الضحية وسادية القاتل، أليس من حقنا ألا نصمت على صمت العالم على ما يجري ؟ ألا يثير صمتُ الموقف الدولي الضحكَ والسخرية كصمت أولئك الذين كانوا يباركون حركة الاستعمار ويسّوغون ممارساته ؟! وبالتالي، هل نفهم من صور الشخصيات الصامتة أنّ الرواية تدعو إلى الصمت ؟ أم هي درسٌ لمن صمت ويصمت عن قضاياه المصيرية ؟ هل هي صرخةٌ لكسر الصمت الذي يجثم على صدر الأمة ويثقل كاهلها ؟ لقد كشف لنا الكاتب عما يدور في أعماق الشخصيات الصامتة المقهورة التي عجزت عن الفعل، وفتح عالمها النفسي وباطنها، وأضاء عيونها الشاردة، وأنطق ألسنتها الصامتة، وكشف عن دموعها المنهمرة وأذهانها المشتتة، وأسمعنا بوحها ونداءها الداخلي وما يشغلها من أفكار ورؤى وما يداهمها من أحلام وكوابيس. وكشف من خلال الصمت عن آلام الشخصيات وهواجسها وكوابيسها وأحلامها ومواقفها بإضاءة عالمها الجواني، للتدليل على أنّه يكمن خلف هذا الصمت الذي يبدو للرائي، رفضٌ مطلق تحول دون ظهوره ظروف موضوعية وتاريخية. وكأنّ الرواية تعرض، ومن زاوية أخرى، موقف العربي المعاصر إزاء واقعه، فخلف صمت الإنسان والمجتمع والأمة جمرٌ وموران وحريق . ولهذا أرى أنّ الصمت قد وفّر لنا فرصة قراءة صفحة كائن ظلّ أسير الداخل، ظاهره ساكن وهادئ، وباطنه يمور ويضطرم، شأن المياه الراكدة في سطحها، الهائجة في أعماقها، فتحوّل الصمت إلى مزيّة في استشفاف ما هو مكنون. وبهذا أرى أنّ الصمت لا يعني موت المعنى ولا موت المؤلف بل على العكس ولادة مؤلف جديد ونصّ جديد، من خلال ما يقوم به المتلقي، ولهذا علينا أن نفعّل ما يوفّره الصمت من مزايا فنية .

لقد ربط النصّ بين الخاص والعام، بمعنى أنّ الصمت الفردي قاد إلى صمت الأمة، وأشار إلى صمت المجتمع في كل صمت فردي، كي يرتفع الناس بتفكيرهم عن الأمور الصغيرة ويلتفتوا إلى القضايا الكبرى. وقد ربط سعيد، الذي يمثّل صوت اليقظة، في خطبة جميلة، بين العجز عن تحرير المرأة وبين العجز عن تحرير فلسطين، ولعل عنوان الرواية " ضد من ؟ " يسعفنا في الإحساس بهذا العجز، مما يشير إلى أنّ الرواية اختارت النتيجة مسبقاً " لا تيأسوا يا "رجال " فالحق لا يضيع ... منذ مئة عام ونحن نترف، لم يكن في يوم من الأيام قرارنا بيدنا، وضياع البلاد كان مؤامرة دولية، وتحريرها يعني أن نقف ضد من ؟ ضد العالم طبعاً... "(١). فالهزائم بدأت من صمت الفرد وهزيمته. لقد كان انتحار جميلة وضياع أغاني سالم

(١) الرواية، ص ٦٦ .

عبيد وقتل فاطمة الشايب حاضراً في ذهن حامد وهو يرى في قتلى الغارات الإسرائيلية على مخيم الكرامة " قتلى الصمت من المحيط إلى الخليج، قبل أن يكونوا قتلى القنابل الفسفورية "[١].

تلحّ جميلة نفسها على ربط الخاص بالعام، فجميلة هي الوطن والإنسان، وتحريرها يعني تحرير الإنسان والوطن ،وهي الروح الرافضة للذل والعبودية " وكان شعبان الفران يبكي كطفل شقي، بعد كل معركـــة بلا انتصار، لأني أقسمت أن أهزم العالم فيه، وأن أعيد أسطورة الجيوش التي رحلت إلى الضفة الأخرى من أجل تحرير الأرض المقدسة، بيد أنها عادت دون دموع أو أرض أو بنادق "[٢].رفضت جميلة الموت المجـــاني ورفضت أن يبيّض دمُها وجوه المهزومين، لهذا قرّرت أن تكون أول فتاة تعلن الحرب على الموت المجـــاني، بالطريقة التي تريد، عبر الحديث بصيغة المتحدث المفرد " دم فاطمة الشايب، ودمي، والتهم جاهزة دائماً يا حامد ضد كل من تخرج من دوائر الصمت والاختناق، وترفض أن يظل موتها معلناً، ودمها مـــاءً مهيئـــاً لغسل وجوه الخونة الذين تركوا الجسر ......هذه السكين التي ذُبحت بها فاطمة الشايب ذبحاً، لن ترتد إليّ يا حامد، لأني قررت أن أكون أول فتاة تعلن الحرب على القتل المجاني، وأولية الزواج على العـــشق، لـــذا سأموت رغم أنوفهم، بالطريقة التي أريد، وفي الوقت الذي أُعلن فيه موتي، سأعلن هزيمة كل العالم أمـــام قلبي."[٣].

- ٤ -

ثقافــة الصمت :

وقفت الرواية عند أثـــر الصمت في بناء الفرد وبناء المجتمع العربي وصياغة مصيره، وبلغ من شيوعه في حياتنا حدّاً صار فيه " ثقافـــة " ومنهج حياة، نجسّده عبر مواعظ وتقاليد وسلوك ، ولهذا ساقت الروايـــة حكايات وأحداثاً ورسمت شخصيات وبنت فضاءً روائياً، للتدليل على أن "ثقافة الصمت " هي الثقافـــة السائدة، وأنّ الواقع المعاصر يغصّ بالنماذج التي لا يعنيها كثيراً ما يدور في الواقع، مما جعل الرواية تعرض عن رؤية مساحات الإشراق والأمل التي تتمثل في حركات المقاومة والنضال عبر تاريخ هذه الأمة.

ولنا أن نشبّه الجهات التي تمتلك القوة بـِ " الصوت "، وأن نشبّه مواقف المتلقين العـــاجزة بـــِ" الصمت ". وكثيراً، ما تمعن " سلطة الصوت " بالتحكم في مصير الثانية، وتمنع محاولات الإصلاح وتسعى كي يبقى الواقع جامداً، وفي الوقت الذي تعجز فيه الثانية عن تجاوز واقعها، تلوذ بالصمت ويختفي صوتها، ومن هنا يتولّد الصراع بين الصمت والصوت، أو بين الحركة والسكون، أو بين " الثابت " و " المتحوّل "

(١) الرواية، ص ١١٥ .
(٢) الرواية، ص ١٩٣ .
(٣) الرواية، ص ١٩٥ .

وكل منهما يحاول إبعاد تأثير الآخر عنه. ونستطيع القول إنّ هذه الثقافة حالت دون نجاح الشخصيات في تذويب جليد الصمت، بعد أن تعلّمتها كما تعلّم حامد مفهوم الصمت بوصفه أول الكلمات في معجم الحياة العربية، عبر نصيحة إسماعيل الدائمة له"اسمعْ يا حامد، اسمعْ يا بني،"لسانك حصانك، إنْ صنته صانك"(١)، إنّ استخدام صيغة الخطاب هذه يشير إلى وجود " مرسِل" في مرتبة الأب، و" متلقٍّ " في مرتبة الابن، في سياق يستدعي الصمت والإصغاء قبل إلقاء الموعظة التي تنصّ على" صون اللسان والمحافظة عليه " بالصمت.وانتهت الرواية إلى أنّ المجتمع الأبوي يتبدّى في صوَر : الشيخ والسيّد والحاكم والكبير والرجل والمعلّم والقوي والغني، في مقابل : الرعيّة والمحكوم والصغير والمرأة والطالب والضعيف والفقير. وقد حدّق النصّ في البنية الاجتماعية التي رسّخت ثقافة الصمت، كالنظام القبلي ودور مؤسسات التعليم والإعلام.

في وعي النصّ أن المجتمع العربي تحكمه عقليّة القبيلة، عبر "الشيخ " الذي يمثّل صوت القبيلة، وعبر شخصية " الرجل " مقابل شخصية الأنثى ،فـ " الرجل " يلغي المرأة ولا يعترف بها، مثلما يلغي " الشيخ " الآخرين ويصادر ألسنتهم وأصواتهم ويفرض عليهم الصمت في حضرته، فالعلاقة بينهما هي علاقة الوجود بالعدم، والصوت بالصمت. ومن هنا نجد أنّ "القوة " هي المادة الأولى في الدستور القبلي، وما طقوس " عقد الأحلاف والمعاهدات " بغمس أيدي الرجال في الدم، وطقوس " شرب القهوة العربية "، وتقاليد " الاحتفاء بالشيخ " إلاّ ظواهر على شيوع ثقافة الصمت وعلى الإعلاء من قوة الذات المركزية على حساب الآخر الضعيف، وقد مثّلت هذه التقاليد في الرواية " الصوتَ "في مقابل مواقف الصمت .

وتشير القراءة المتأنية للرواية إلى وجود أطراف تستفيد من دوام الصخب والصوت، بل يلحقها الضرر من كل محاولة تسعى إلى كسر جمود المرحلة، مما دفع الراوي/الرجل أن يعبّر عن قضية المرأة نيابة عنها، ولعل في تساؤل الراوي الإنكاري ما يشير إلى هذا " أليس هو سيد الموقف، وصاحب الرؤيا، وعندما يتكلم تغيب كل الأصوات، وتخرس الألسنة ؟"(٢) واستخدامه صيغة " يتكلم "بالمفرد مقابل " تغيب الأصوات" و " تخرس " بصيغة الجمع، وصيغة " سيد الموقف " و"صاحب الرؤية " إشارة إلى علاقة التملّك والانفتاح على المستقبل، بل والتحكّم في الحاضر والمستقبل، وهي المعادلة بين المفرد الحاضر الفعّال في مقابل المجموع الغائب المستلَب. وهكذا تترسّخ في حياتنا المرجعيّة الفرديّة، عبر المبالغة بمظاهر الحفاوة، و تختفي روح النقد والصراحة ويتمّ التغاضي عن العيوب الاجتماعية.

لقد احتلّ كلٌ من شيخ القبيلة والخطيب والشاعر منزلة رفيعة في المجتمع العربي والثقافة العربية، تحدّث

(١) الرواية، ص ٩٥ .

(٢) الرواية، ص ٧٢ .

كلٌ منهم باسم الجماعة التي فوّضته واختارته، مما أكسبهم قوة يخرسون بها الخصوم، فصارت أصواتهم أعلى الأصوات وأقواها وآراؤهم أصوبها وأنفذها ، لا صوت يعلو على أصواتهم، وعلى الآخرين أن يخرسـوا، انسياقاً مع الثقافة العامة السائدة، وفي هذا يقول الغذّامي (فالشاعر بما إنه قد صار صوت القبيلة فإنه لا بدّ أن يكون صوتاً قوياً يجري اختياره من بين الأصوات الأخرى، وتحتفل القبيلة بهذا المخترع الثقافي الـذي سيكون أداة حربية تحمي القبيلة وتحقق لها الهيبة في نفوس الآخرين، وهذه سمات لا تتحقق إلا بشخص له صوت يعلو على الأنداد والخصوم معاً، وهذا هو شرط الهيبة والتميز، ومن هذه صفته فهو الذي سـيكون الفحل وسيحتل القمة الهلامية حينئذ [١].

وقف النص عند " المرأة " بوصفها النموذج الذي يجسّد قضية " الصمت " في المجتمـع العـربي مـن المنظور الاجتماعي، إذ عُني بصمتها وصمت المجتمع نفسه على ما يجري بحقّها، من مصادرة حريتها واغتيال صوتها . فقد صدرت رؤية الرواية عن وعيٍ بوجود قوى اجتماعية مسؤولة عن تكوين " شرائح صامتة " كان لها دورها في ما لحق بالمرأة العربية من أذى منسجم مع تقاليد القبيلة وثقافـة الـصمت الـسائدة، وأقنعت المرأة بأن ترضى بالمكانة التي أحلّها فيها المجتمع، بحيث صارت تتصرّف في حدود ما رُسـم لهـا وكأنه بمثابة القدر الذي لا رادّ له أو مغيّر، لهذا قبلت أن تكون " الضحية والضعيفة والعـورة والـضلع القاصر المرهونة حياتها بالرجل "، و " بضاعته " التي يستردها متى شاء، وأخيراً هي" الصامتة " التي يحـقّ للآخرين أن يقرّروا مصيرها. وفي ضوء هذه الثقافة صار "الرجل " يتصرّف كما يتصرّف بحقٍ من حقوقه المشروعة وينظر إلى المرأة على أنّ دمها مهدور وأنها " متهمة دائماً "[٢]، لا يجوز لها أن تتجاوز حـدودها المرسومة ، وأنّ تحديها، ولو بالصمت، يكلّفها حياتها، كما حدث مع فاطمة الـشايب. لقـد وُسمـت محاولات التصدي بالجنون، لأن نهايتها الموت المحتوم ، ولهذا توسّل الكاتب بشخصيات تتذرّع بالجنون من أجل الاقتراب من التابو المحرّم، قالت فاطمة الشايب "الجنون هو الردّ المناسب على هذه الجدران القاسـية التي تحيط بي من كل الجهات " [٣].

تمثّل طقوس زواج جميلة وشعبان الفرّان ما نذهب إليه، ففي اللحظة التي سمعت فيها والـدها يقـول للرجال الذين طلبوا يدها منه " اشربْ قهوتك، مبروك " أدركت أنّ قوله صـار واقعـاً وحقيقـة، وأنّ حاضرها ومستقبلها - وهي الغائبة الحاضرة الصامتة - قد تمّت صياغتهما، بل استـسلمت لمـصيرها، وصمتت لأنها تعرف أن المطلوب منها هو الصمت فقط، على الرغم مما يمور تحته من نار وجمر . إذن،

(١) الغذامي، مرجع سابق، ص ٢٠٤ .
(٢) الرواية، ص ١٩ .
(٣) الرواية، ص ٢٠ .

وحسب تقاليد القبيلة العربية، على المرأة أن تصمت، فصوتها مكروهٌ وبكاؤها ممنوع ومصيرها محتوم . وقد دقّق الكاتب في رسم هذه اللوحة الصامتة /لوحة جميلة وهي تواجه مصيرها، وحدها، بصمت، مواجهةَ الموت، لمعرفة ما يدور في عالمها الداخلي. لاحقها والدها حتى في صمتها، وناداها بصيغة من لا ينتظر جواباً من المنادى ،وبدون أن يفصل الكاتب بين المنادى وأداة النداء بفاصلة، حسب قواعد اللغة، فالفاصلة تعني وقوفاً وسطاً غير أنه لم يعترف بهذا الوقوف، وأطلق قراره القطعيّ. لم تستطع الكلام أو بالبكاء، فالبكاء غير مسموح إلا على " رجل ". وأخيراً ألا يحقّ لنا القول بما نستطيع أن نسميه بـ"موت المتلقي الداخلي" بوصفه الوجه الحقيقي لـ " موت المرأة " أو " صمت المرأة " ؟ هذا الصمت الذي أخرج حالات التوتر إلى الوجود وسمح للراوي أن يعلّق مستنكراً ما يجري في الواقع، من خلال تعبيرات " "البيت المغلق "و " دخل البيت المغلق دون استئذان " و " ومتى يستأذن الرجال في الدخول على النساء ؟! في قوله " وغرقت في صمت بعيد، لم يقطعه سوى صوت أبيها الذي دخل البيت المغلق دون استئذان، ومتى يستأذن الرجال في الدخول على النساء؟!وعندما رآها في هذه الحالة صرخ فيها، جميلة مابالك، لقد طلب يدك شعبان الفران، وأعطيت كلمة للرجال، ولن أتراجع عنها، سيأتون بعد أيام من أجل كتابة الكتاب ودفع المهر، فالبنت ليس لها سوى بيت زوجها ! " (١) قال هذه الكلمات دون أن ينتظر أن يسمع شيئاً ، كانت جميلة ترجو أن تقول له شيئاً، لكنها لم تقدر. ويتضح أسلوبه القاطع باستخدام صيغ " طلب " و" أعطيت "و " لن أتراجع "، وهكذا، رسم ماضيها ومستقبلها.

وكان من الطبيعي ألاّ تسمعنا الرواية صوت المرأة إلاّ عند البكاء على الرجل والنجدة والصراخ، وهي العادة التي كانت مألوفة في الجاهلية ،حين كانت تجتمع النساء للندب على الموتى ، تحسّراً على " الرجل المتوفى " وليّ نعمتها حتى بعد موته.

إذن، باسم العباءة العربية وما تمثّله من قيم المروءة والشهامة يتمّ تصميت المرأة، وحين فرّت جميلة من بيت زوجها إلى بيت والدها أصرّ الأخير على إعادتها في اليوم نفسه إلى زوجها، كما يعيد " البضاعة "، إذ استخدم كلمة " يستردها " " وهي تبكي وتتوسل إليه أن يستردها، ويعيدها من جديد إلى البيت والمدرسة " (٢)، ونلحظ أنّ الراوي يتحدث نيابة عن المرأة، و لم يمنحها حق التعبير عن ذاتها، وأرى أنّ لديه من المبررات الموضوعية والفنية ما يجعله يتوسّل بهذا الأسلوب في مجتمع لا يعترف بالمرأة فكيف له أن يسمع صوتها وهي تطالب بحقوقها ؟!

---

(١) الرواية، ص ٧٤ .

(٢) الرواية، ص٨٢ .

تتبّعت الرواية ظواهر الصمت في المجتمع العربي، فبدأت بالأسرة التي تشرّبت ثقافة الصمت، لهذا وعى حامد سرّ صمت والديه وهمسهما همساً دون أن يصل إلى مستوى الصوت المسموع، وهما يتذكران ليلة زواجهما عندما طردهما والده وأخوه. ويبدو أن الصمت ليس مقصوراً على المرأة، بل الرجل مقهور ومطلوب منه أن يصمت أحياناً، فالرجال مراتب بحسب ما يملكون من نفوذ وسلطة، وللصمت درجات مثلما للصوت. ويتضح من النص أن الزوج صمت كما صمتت زوجته عجزاً لا قبولاً.

وقد عمد الكاتب إلى إخفاء صوت المرأة حين تكون العلاقة بينها وبين الرجل، غير أنه استخدم لغة الأصوات بدرجات مختلفة حين تكون العلاقة بين الرجال أنفسهم، مثل : الهمس والوشوشة والصوت الخفيض والصوت المكتوم والصوت المبحوح والمخنوق، وهذا يشير إلى قسوة الواقع وأزمة الحرية في مجتمع يبطش فيه القوي بالضعيف، ظهر ذلك عندما تذكّر حامد ألم والديه وبكاءهما حين أراد عامر أن يستولي على أرض والده /الحاج مرعي " ما زلت أذكر يا عم إسماعيل تلك الليلة التي كان يتحدث فيها أبي وأمي، كان الصوت خافتاً، لا يكاد يسمعه أحد، كانا حريصين على كتم كل ما يقال" (١).

فتح الراوي النص على الماضي ،في سياق حديثه، عن تناقض الشخصية العربية ، وذلك للوقوف على ظواهر هذا التناقض ،إذ كيف نوفق بين مقولة " ليس أعزّ على الدوايمة من دمعة المرأة وصرختها، كان يسمعها كل الرجال، ويغضب من أجلها ألف رجل ورجل، ولا تهدأ البنادق حتى تركب على فرس ابن العم " (٢)، وبين عدم سماع صرخة المرأة عند ذبحها ومصادرة حريتها انسجاماً مع عقلية القبيلة ؟ وكيف نوفق كذلك بين قتل القريب وطرده إذا ما طالب بحقه في الحياة والحب والأرض، وبين التغني بمقولة " الدم لا يصير ماء " على لسان حامد، حين حاول أقرباء الشاويش أن يسكتوا صوته إلى الأبد كما أسكتوا صوت أبيه ؟ كيف يصير الدم ماء هنا ولا يصير هناك ؟ وأخيراً كيف نوفق بين الرضا عن ظلم أنفسنا وبين كرهنا ظلم الآخرين لنا ؟ وتتسع دوائر الصمت وينفتح النص أيضاً، من الصمت الاجتماعي إلى الصمت الحضاري على مستوى الأمة، فتنفجر الأسئلة : لماذا غرقنا في أزمنة الصمت وصُمّت آذاننا عن سماع أصوات الصمود ؟ لماذا صمتنا عندما اغتصب وطننا ؟ لماذا تُسمع أصواتنا عند قتل المرأة ولا تُسمع عند نجدتها ؟ لماذا تظهر المروءة هنا ولا تظهر هناك ؟ أليس هذا المصير نتاج ثقافة الصمت، حيث مشهد الانتحار الجماعي في المنافي والاغتصاب التاريخي ؟ أليست هزيمة حزيران تتويجاً لدوائر متلاحقة من الهزائم بدأت من هزيمة الفرد ؟

(١) الرواية، ص ٤٢ .

(٢) الرواية، ص ٨٨ .

الصمت، بصوره المختلفة : كتم الحريات وتكميم الأفواه وخنق الأنفاس، هو الذي صنع مصائر الشخصيات : موتاً و قهراً و كمداً و حرماناً ورحيلاً وصمتاً ، فقد مات الشاويش وحيداً صامتاً مقهوراً محروماً " كان موتاً هادئاً وصامتاً " (١)، وماتت والدة حامد وهي تبني مترلها ،ومات زوجها قهراً على موتها، ظمآن ويده ممدودة إلى كوب الماء " لكنه مات قبل أن يقول، نعم قبل أن يقول شيئاً "(٢) أي مات صامتاً، كما تمّ تزويج جميلة من غير أن تقول لوالدها شيئاً، مما دفعها إلى الانتحار.

وقد دفعت سياسةُ الصمت الإنسانَ العربي إلى أن يختار طريق العنف لحل قضاياه أحياناً، بعد أن استحال الحوار وتعارضت الأصوات، وهو السبب نفسه وراء حركات العنف الدمويّة ووراء هرب الشخصيات واستعانتها بالأجنبي ووراء انسحابها من معترك الحياة .وبهذا نفسّر أسباب لجوء جميلة إلى الانتحار. يتولّد العنف، إذن، حين لا يبقى أمام الصامتين المقهورين من أساليب سوى العنف لحلّ قضاياهم بدل الحبر والكلمة.ولابدّ من الإشارة، إلى أنّ ما يتبدّى من صمتٍ في الشارع العربي هو صمتٌ مفروضٌ بالقوة، لا يعكس بالضرورة رضا الناس وقبولهم عمّا يجري من حولهم، فهم يظهرون عكس ما يفكّرون به. كما نشير أيضاً إلى أنّ وراء ظواهر العنف في الشارع العربي صمتاً بليغاً وملتهباً وصاخباً (٣)، لذا تخشى السلطةُ الصمتَ وتتوجّس منه " فلا شيء يخيف أولي الأمر، أكثر من صمت الصامتين " (٤).

ولا يقل دور الإعلام عن دور الجامعات في ترويض المتلقين وتسويغ الصمت وتغيير الحقيقة .إذ تفعل الكلمة والصورة والصوت والأغنية فعلَها في خلق انتصارات موهومة، من شأنها أن تشكّل حالة من الصخب تُطمَس فيها الحقيقة ويُحوّل الإنسان العربي إلى آذان صاغية فقط، وبمعنى آخر إلى إنسان صامت وظيفته السماع، بدليل استخدام تعبير " آلاف الآذان ونصف لسان يتمتم في الملاجئ دون صوت " وهي تعبيرات تعكس خنق الحريات والعجز عن الفعل أمام آلة الإعلام التي لا تمنح فرصة للكلام " التي ضيّعت زمن البنادق، وأهدرت الكلام الذي ينبغي أن يقال، جعلت لنا آلاف الآذان ونصف لسان يتمتم في الملاجئ دون صوت " (٥).

---

(١) الرواية، ص٥٢ .

(٢) الرواية، ص ٤٣ .

(٣) محمود، إبراهيم، مرجع سابق، ص ٣٤، ١٧٨، ١٧٩ .

(٤) السابق، ص١٧٨ .

(٥) الرواية،ص ٩٩ .

- ٥ -

قهر الصمت :

نرصد في هذا الجزء من الدراسة المحاولات التي بذلتها الشخصيات من أجل قهر الصمت في إطار إصلاح الواقع. ونشير إلى أنّ هذه المحاولات فشلت وأُجهضت، وفي هذا السياق، تركّز الدراسة على شخصية حامد الذي يمثّل المثقف العربي في سعيه نحو الإصلاح.

يقودنا موضوع الصمت في الرواية إلى الحديث عن أزمة الحرية. فصمت المقهور، يشير إلى واقع مأزوم يشي بالخوف وعدم الثقة وغياب الحقيقة وتقطّع قنوات الحوار، لهذا باح الراوي بهموم الناس نيابة عنهم " الناس في بلادي تمضغهم الأوهام مضغاً، وتطاردهم أشباح الليل، يحبّون بصمت، ويموتون بصمت، ويودّعون بصمت " [١] وبمعنى آخر، لقد ساهم الصمت في خلق شخصيات تعاني الانسحاق والاستلاب وتهديد الوجود، كما يوضحه معجم ألفاظ الرواية " تمضغ، تطارد، يموت، يودع، يتعثر، تأكلهم، تبلع، والحديث عن الأوهام وأشباح الليل، عودة الموتى، الدروب الجائعة.

بنى الكاتب فضاء روائياً يغصّ بظواهر الموت، فضاء أصمّ الواقعُ فيه آذانه عن السماع، وفقدت الشخصيات فيه الحوار والاتصال، ولاذت بالصمت أو الانكفاء على الذات أو الرحيل أو مجاورة الموتى وسكن المقابر، بحثاً عن الأمن والعدالة الغائبة في عالم البشر .

ومثلما لاذ سعيد مهران في "اللص والكلاب " بالمقبرة [٢]، حين لم يجد مَن يصغي إليه، لاذ حامد، فالمقبرة عنده هي العدالة والأمن والحرية التي فقدها في مجتمع الأحياء، وهي " أرض الأحلام، هناك أشعر بالدفء مع الموتى، يتحدثون إليّ، ويفضون إليّ بأسرارهم " [٣]يبادلونه الحديث ويعترفون له، لذلك قال" يتحدثون إليّ، يفضون إليّ "، أمّا مجتمع الأحياء فيطفح بالضغينة، وبما أكّدته والدة فاطمة " البشر كالذئاب يا حامد، إياك أن تطمئن إليهم " [٤].ولنا بعد هذا أن نتخيّل قتامة المرحلة حين تكون المقبرة أفضل من المجتمع، والموت أفضل من الحياة ؟!

لقد أقامت الروايةُ الأموات مكان الأحياء، بل صار الأحياء ينتظرون عودة الموتى. وفي الوقت الذي لم يحتجّ فيه الأحياء على قتل فاطمة، خرج الأموات من أجداثهم احتجاجاً على القتل وعلى مواقف الصمت على القتل، بل طاردوا الأحياء الصامتين الغارقين في صمتهم الجنائزي. وخلاصة الأمر أنّ النصّ يبيّن أنّ

(١) الرواية، ص٩ .
(٢) محفوظ، نجيب: رواية"اللص والكلاب". نشر مكتبة مصر/شارع كامل صدقي،الفجالة(د. ت)ينظر ص١٣٨،١١٩وما بعدهما .
(٣) الرواية، ص٥٥
(٤) الرواية، ص ٣٨ .

الأحياء فقدوا السمع والقدرة على التعبير معاً، فكيف نطلب منهم أن " يعبّروا " وبـِ " حريـــــة " ؟! ومع ذلك ظل حامد ينادي على الأحياء ولا مجيب، إلى أن خشي أن يوقظ الموتى. استنجد حامد بـــالموتى بعد أن أفقده الصمتُ معنى الحياة والحنان والأخوّة، لهذا، كم تمنى أن تكون له أخت في هذا العالم ! وكم شعر بأننا " نغرق في الصمت والحرمان "(١)وأنّ" الحياة خراب"(٢) فراحَ يبحث عن الأمان والحياة والحبّ في عالم الموتى.

لعلّ أبرز ما يمكن أن توصف به شخصيات الرواية، أنها تجمع بين الوعي والعجز عن الفعل معاً، لغياب إستيراتيجيات المقاومة والإصلاح الجماعي المنظّم، وما مصير فاطمة الشايب إلاّ نموذج واحد من المـــصائر التي تواجهها محاولات التغيير.

ترى الشخصيات أنّ الصوت يقهر الصمت، فما قالته جميلة لوالدها غير معهود، وكلامها المحـــذوف المتواري خلف كلامها يشير إلى رغبة في كسر جليد صمت الواقع الاجتماعي إزاء العادات السائدة، وقد تمكّن الراوي أن يقرأ الكلمات الصامتة في نبرة صوتها، قراءة تعترف بـــأنّ " إحداث الصوت " من وسائل قهر الصمت والخروج على السائد " كانت هذه الكلمات تظهر شيئاً آخر، رغبة ما، شـــعوراً دفينـــاً، أن تكون السيدة الأولى في " الحي القديم "، أن تحدث صوتاً ما وسط هذا الصمت " [٣]. وهكـــذا جعـــل الكاتب " جميلة " و " فاطمة الشايب " و " حامد " من الشخصيات التي حاولت أن ترفع الظلم الجـــاثم على صدر المرأة العربية وأن تحطّم جدار الصمت، بالحركة والصوت والرؤية والتجديد. ركّز النصّ علـــى فشل الشخصيات، واعترف حامد بعجزه وهزيمته وانسحابه من العالم ومسؤوليته عن ذلك كله، كمـــا أدرك آثار الصمت السلبية في المجتمع العربي ،ومسؤولية المجتمع كله عن الانحطاط، فهو قاتل وقتيل، ولعل موقفه من مقتل جميلة يوضح ما نقول "فهمتُ كل شيء، بكيت كثيراً، وأحسست بالدوار، كانت رائحة الدم تملأ أعماقي، وظلت تطاردني ،كنت أرى السكين في يدي، أقبض عليها بعنف، والدم يتـــدفّق منـــها ويسيل " [٤].ومع ذلك تؤمن هذه الشخصيات بالوعي واليقظة وحتميّة التغيير " كنتَ يا حامد تقف أمام الجدار، لا تشعر بشيء، كل العالم كان يغرق في الصمت، وفي بقع الدم التي تحولت إلى نهر كبير سيتدفق يوماً ويغضب، ليغسل الأرض من هذا العفن، وسينبت الدم أشجاراً وأزهاراً، لتعود فاطمة الشايب مـــن جديد تحلم وتبكي"[٥].

---

(١) الرواية، ص ٥٨ .

(٢) الرواية، ص ٥٧ .

(٣) الرواية، ص ١.

(٤) الرواية ن ص ٢٠ .

(٥) الرواية، ص ٢٥ .

أسندَ النصّ إلى حامد " بطولة الهزيمة "، لهذا وجدنا في بوحه تشخيصاً للهزيمة وأسبابها "لم أتمكن من التفكير يا سعاد، فالموقف لا يحتمل التردد ولو للحظة واحدة، فمددت يدي لأخذ الصورة، لكـــن يـــدي سقطت على الأرض مشلولة، ترتجف، وأخذني الدوار الكوني، وتباريح الألم، فتراجعـــتُ خطـــوتين إلى الخلف، وتمتمتُ بكلمات لا أذكرها الآن، وغرقت في حمّى العرق والدموع، وكان بوسعي أن أفعل شيئاً يا سعاد، لذا أشعر بالمرارة والندم، ولكن لم أكن أمتلك الرؤية، وليس لي صديق ألوذ به، وأتوسل إليـــه أن ينقذ الموقف، كنت وحيداً يا سعاد أو عابراً، لا أملك سوى صوتي المبحوح، فمن يسمعني يا سعاد ؟ من ؟ ورغم ذلك، هممت أن أقوم بعمل ما، بيد أني وجدت نفسي مكبلاً، أرسف في الأغلال، لذا توحـــدت، وتفردت عبر آلامي ووحدتي وغربتي، واغتالتني دوائر الصمت" [١]. يتوقف هذا النص عند أسباب الفشل المؤدية إلى استمرار الصمت العربي. إنّ غياب التفكير الموضوعي العقلاني" لم أتمكّن من التفكير " وغياب الرؤية " لم أكن أمتلك الرؤية "والعمل الجماعي، وعدم وجود الصديق المنقذ وأداة التغـــيير " ولـــيس لي صديق ألوذ به، وأتوسل إليه أن ينقذ الموقف، كنت وحيداً يا سعاد أو عابراً، لا أملـــك ســـوى صـــوتي المبحوح، فمن يسمعني يا سعاد ؟ من ؟" وعدم القدرة على التعبير، كلّها أسبابٌ تكرّس الصمت. اعترف حامد بمسؤوليته عن استمرار حالة الصمت في الحياة العربية، من خلال صيغ " الشلل والدوار والتراجـــع والارتجاف والألم "، ومن خلال صيغ " تمتمت، غرقت، الصوت المبحوح، من يـــسمعني؟من؟، مكبّـــل، أرسف في الأغلال، اغتالتني دوائر الصمت، والإحساس بالأذى والندم والمرارة والوحدة والغربة والألم ". وقد حالف الكاتب التوفيق في استخدامه صيغة التساؤل التي تفيد النفي. اعترف حامد بمـــسؤوليته عـــن السقوط في مواقع كثيرة من الرواية " وأعلنت نهايتي ! " [٢]، " وكان عليّ أن أعترف بهزيمتي كل لحظـــة، وأن أرضى بتحمّل مسؤوليتي الكاملة عن انسحابي من هذا العالم" [٣]. ويردّد في صمته الذي يجلله العار من أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً، وأنه خائب كعادته، ومهزوم حتى النخاع " [٤]. لقد استطاع الراوي أن يصل إلى ما يجول في أعماق حامد وأن يطلعنا عليه، على الرغم من قوله " ويردّد في صمته " .

أما الوسائل التي سلكها حامد لتغيير الواقع فهي وسائل عاجزة كـَ " الرحيل " [٥] و" الهـــروب " "وكان الهرب هو وسيلتي المفضلة للغياب ياسعاد " [٦]، ومنها " الصمت "، و" البكاء " و "التمنيـــات "

(١) الرواية، ص١٦١ .
(٢) الرواية، ص١٧٢ .
(٣) الرواية، ص ١٧٢ .
(٤) الرواية، ص ٧٨ .
(٥) الرواية، ص ٥٣ .
(٦) الرواية، ص ١٧٣ .

والإشارة إلى أهمية القوة /البندقية في التغيير " لو كان معي بندقية ما حدث الذي حدث، وما استطاعوا أن يجرّوا جميلة من ضفائرها إلى شعبان المجنون " (١) واستخدم لفظ " تمتمَ "، وهو يعلم " أنّ عرائس الدم التي يطفح منها تاريخنا مضت إلى غايتها دون أن يجرؤ أحد على رفع بندقية واحدة" (٢)، غير أنه يؤمن بحتميّة التغيير وبحتمية العودة، وبالبندقية وسيلة بناء لا هدم " البندقية هي القادرة على تحويل حلم العودة إلى حقيقة" (٣).

قام السرد على لقاءات حامد بالمرأة " سعاد، نادية، وعد، جميلة، فاطمة " ثم البوح بمضمون هذه اللقاءات إلى سعاد، ولكل لقاء طابعه وقضاياه. لقاء حامد مع المعلمة نادية له أهميته الخاصة ويثير تساؤلات حول قدرته أن يكون صاحب منهج في التغيير لأنهما ينتميان إلى جمهور المثقفين، كما وجدَ فيه مناسبة للحديث عن الصمت الجماهيري العام. أسمعنا الراوي صوتها وهي تحاوره حول قضايا تتعلق بتحرّرها وهويتها ودورها وأملها في أن يكون لها صوت مسموع. والواضح انّه يرغب في أن تكون المرأة "الصوت المنقذ " من " الصمت " " نعم بحاجة إلى من يسمع صوتي، ويحاورني، يغضب مني ويرضى، يحبني ويكرهني.... نعم بحاجة إلى الشعور بذاتي على نحو ما، بعد أن أفقدتني الآلام الشعور بالذات "(٤)

لقد كان حوار حامد ونادية فرصةً للحديث "عن إمبراطورية الكلام " ودور مؤسسات الإعلام في خلق مناخ الصمت، كما كان فرصة للبحث عن وسائل تغيير الواقع عبر نظرية متكاملة ترفع صوت الحرية وتخرس صوت الظلم، ولهذا وجدناه يبحث عنها لتنقذه .وعبر هذه الحوارات ركّز على دور السلطات السياسية والشرعية الاجتماعية في ترسيخ الصمت في حياتنا. فمن الناحية السياسية فرضت السلطاتُ سياسةَ الصمت " كي تظل هذه الشعوب خرساء إلى الأبد "(٥)، ومن الناحية الاجتماعية من أجل ترسيخ ثقافة الصمت، وإعلامياً بهدف خلق انتصارات موهومة ودول مزعومة. وطرحَ الراوي تساؤلاتٍ خائفة " أسألك بلا صوت : ماذا بقي ؟ ماذا جنينا من حروب الاستقلال، والصحافة والأحزاب والكتب والمؤتمرات ؟" (٦) وهو ما عبّر عنه بصيغة " أسألك بلا صوت ". واستخدم الكاتب فعل " امتصّ الظلام" وفعل " كتم الفضائح"، وهي أفعال تمثّل في جوهرها معاني الصمت " وقد تعلّمنا منذ الزمن الكربلائي

(١) الرواية، ص ٧٨، وينظر : ص ٥٥

(٢) الرواية، ص ٧٨ . ويقول : (البندقية هي دار من لا دار له، وهي التي تنشلنا من الغرق في دوائر الصمت والخوف والفرار) الرواية، ص٤٩.

(٣) الرواية، ص ١١٨ .

(٤) الرواية، ص ٢٣٦ .

(٥) الرواية، ص٢٣٦ .

(٦) الرواية، ص٢٤٢ .

الحزين أن نمتصّ الظلام والجوع والقهر والاستبداد، خوفاً من السيوف الأموية الغادرة، وحفاظاً على وحدة القطيع، صدّقيني يا نادية لا يوجد بشر قادرون على كتم فضائحهم كما نحن في هذا العالم ! "[(١)]

وركّزت هذه اللقاءات على " بناء منهج عمل " يقوم على " الرؤية الكاملة " وعلــى "الحــوار" و" ترتيب الأولويات " و "التعبير الحرّ "عن الذات و " تحديد المفاهيم "، من أجل تحويل هــذا الــصمت إلى صوت مسموع . "قالت لي بشجاعة نادرة قلما تتحلّى بها الفتاة في بلادي : ينبغي أن نتحاور سنة يا حامد قبل أن نتخذ قراراً في أمر ما "[(٢)]

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ رؤية الرواية إلى المرأة في نهايتها تختلف عن رؤيتها لها في بدايتــها، فبينمــا كانت " ضحية "صارت في نهايتها ندّاً يقدّم العون للرجل، بل يشكو همومه إليها ويسمع رأيها ويعترف بين يديها بالحقيقة في جلسةٍ أشبه بجلسات "الاعتراف" " أحسست في أعماقي رغبة في سماع صوت أنثى، والبكاء بين يديها، وأن أروي لها كل ما حدث لي، وأظل ممسكاً بيدها، هكذا دون أي شعور بالخوف من العواقب، في لحظة تحدّ لكل ما هو مألوف في حياتي، وإعلان صريح بموت كل العادات والتقاليــد الــتي صيّرت حياتنا سجناً " [(٣)]. كان يرى في سعاد كل النساء " فمن أجلك أحيا، وعلى صوتك أفيق، وبــين عينيك أتقدّس، ومن تحت قدميك ستصحو مدنٌ تغرق في القهر والخراب، كل منا أضحى يا سعاد قاتلاً أو مقتولاً.."[(٤)] يصرّ الرواي على إسماعنا صوت المرأة التي ستتحرّر من الصمت، لأنه يدرك أن تحرّرها خطوة في درب تحرّر الوطن والإنسان، بدليل اسم الطالبة " وعد "الذي يتصل بالمستقبل، وبدليل تكرار ورود ما يدلّ على الصحوة واليقظة، وهي نقطة مضيئة يتيمة في الرواية، مثل " يصحو على صــوتك " و " علــى صوتك أفيق وبين عينيك أتقدّس" و " ستصحو مدن تغرق في القهر والخراب " و" كل شيء يدعوني إليك، ويدلني ".

وكان لا بد من الوقوف عند جميلة التي تمثّل انتحار محاولات التحرر، بعد أن قرأت مرحلة الــصمت ورفضتها، وأدركت أنّ من حولها من المهزومين يحاولون أن يجدوا في جسد المرأة ما يعوّض عن هــزائمهم وشرفهم المهدور. لقد مثّلت جميلة صوت التحدي الذي يهزّ السكون والصمت، وقفت في وجه شــعبان ومن يمثّل وما يمثّل ، لعل المهزومين يقفون في وجه الآخر الذي اغتصب الأرض والعرض. كمــا أدانــت صمت العالم على ذبح الفلسطيني في أرضه. تلك لعبة الصمت والصوت التي أدارها الكاتب بلباقة وإتقان،

(١) الرواية، ص٢٤٣ .
(٢) الرواية، ص٢٤٨
(٣) الرواية، ص٢١٥ .
(٤) الرواية، ص٢١٨.

تبدّت على شكل صراع بين قوتين متعاكستين، كل منهما تحاول أن تزحزح الأخرى وتدحرها.

أمّا " شحدة المجنون " فيمثّل الروحَ الرافضة، وقد تذرّع بالجنون، وانهمك في رسم ملامح المستقبل بعد إعادة الأرض " الدوايمة " إلى أهلها حيث يرفض أن يقيم عرسه خارجها. يرفض إنجاب أطفال يجيدون الوقوف ساعات أمام وكالة الغوث، وفضّل أن يكون مجنوناً " أقسم أني لا أرضى عن الجنون بديلاً، ولو خيّرت بين الموت أو العقل، لاخترت الموت بلا تردد "(١) ، ويبدو أنه ساوى بين الرضوخ والصمت، وبين الجنون والثورة. أدركت الشخصيات أنّ كلام شحدة المجنون كلامُ عاقل، وأنه يمثل صوت العقل والاحتجاج على طرائق التعامل مع قضية العرب، بعد أن غابت أصواتهم وصاروا نسياً منسيّاً.

وبعد، فقد تبيّن لنا أنّ السلف قد شُغلوا بالمفهوم الأخلاقي للصمت كما أظهرته مقولاتهم السرديّة والشعرية، وكما بيّنته الأحاديث النبوية الشريفة. ويُحسَب للرواية العربية أنها ركّزت على الصمت بوصفه عنصراً هاماً في البناء الفني، وأداةً طيّعةً في استكناه ما يدور في داخل الشخصية، ووسيلةَ تعبيرٍ إلى جانب الكلام. كما تبيّن أنّ مسؤولية قراءة الصمت تُلقى على عاتق القارئ، الذي عليه أن يستعين بقرائن سياقيّة وتداوليّة لفهم نصّ الصمت، ومن هنا تبيّن لنا أنّ نصّ الصمت نصٌّ مراوغٌ يتحدّى القارئ، وأنّ للصمت مفاهيم عديدة تغني النصّ الروائي إذا أُحسن استخدامه، فهو أسلوب حياة وجزء من عملية الاتصال وتقنيّة فنيّة، وله أشكال تبدأ بصمت الفرد عبر صمت المجتمع، وصمت الأمة، والصمت العالمي. وقد وُفّق علي عشّا في روايته " ضد من؟ " في استخدام هذه التقنية في إنارة الشخصية من الداخل، وفي اتكائه على تقنية " البوح " في التعبير عن الشخصيات الصامتة

(١) الرواية، ص ٢٠٤ .

The Hashemite Kingdom of Jordan

Mutah University

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (2), **No.** (3), **Rabia-**1 1427 **(April** 2006**)**

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (2), **No.** (3), **Rabia-**1 1427 **(April** 2006)

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

Editorial Correspondence

Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

Deanship of Academic Research

P.O. Box (19)

Mu'tah University, Mu'tah (61710)**,**

Karak, Jordan.

Tel: (03-2372380)

Fax. ++962-3-2370706

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

Vol. (2)**, No.** (3)**, Rabia-**1 1427 (**April** 2006)

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by ٣ ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of c.150 words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([١], [٢]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral ١ and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./٧٧١ AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.3, p. 40.

Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d 730 AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number 424, folio 50.

Articles in Periodicals:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author’s name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: “Tawaṭṭun Al-Qabā’il Al-‘Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri”, **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān ‘Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .